التأليف الموسيقى العربى
الآلى والغنائى

إعداد
الأستاذ الدكتور / نبيـــل شـــورة
عميد كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان

القاهرة ٢٠٠٥

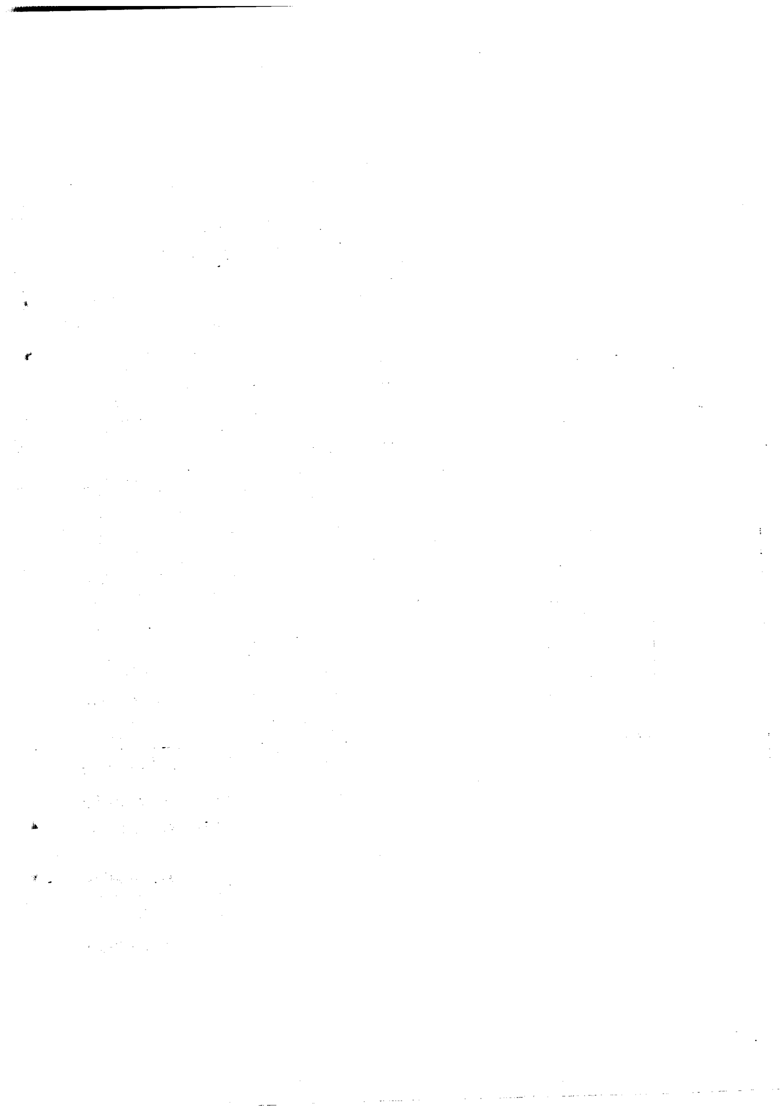
بسم الله الرحمن الرحيم

" وَقُل رَّبِ زدني عِلماً "

صدق الله العظيم
سورة طه الآية (١١٤)

المحتويـــات

م	عنــــوان البحث	رقم الصفحة
١	الاغنية العربية من خلال الكلمة واللحن والاداء	١
٢	ورقات فى القصيدة الغنائية	٩
٣	الموشح	٣٥
٤	الدور الغنائى...	٤٠
٥	الديالوج الغنائى..	٥٨
٦	الانشاد الدينى	٦٢
٧	فن الموال مظهراً للأبداع فى موسيقانا العربية	٨٣
٨	المسرح الغنائى العربى فى مصر	١٠٩
٩	الاداء الألى فى الموسيقى	١٨٥
١٠	الدولاب	١٣٢
١١	القولب الآلية السماعى الثقيل	١٣٤
١٢	التقاسيم بين الابداع والارتجال	١٤٤



الأغنية العربية

من خلال الكلمة واللحن والأداء

بعد أن قطعت شوطاً في مدار الإرتقاء ، اخذت الأغنية العربية تسجل تراجعاً للخلف .. وكما أن للإنحدار والهبوط أسبابه ودواعيه فإن للتقدم والإرتقاء والنهوض شروطه وعناصره ومتطلباته ، فما الذي تحتاجه الأغنية العربية لتحتل مكانها اللائق بها ؟

لا شك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الموسيقى والكلمة ، فالأغنية العربية ثمرة التزاوج بين الكلمة والموسيقى . والأغنية سلاح خطير من أهم صفاته الإنتشار والتأثير الإيجابي أو السلبي تبعاً لمضمونها ، فلا تقتصر وظيفة الأغنية على انها مجرد وسيلة للتطوير ، والإستمتاع بها في أوقات الفراغ للترويح عن النفس ، بل إنها تقوم بدور في تكوين ذوق الفرد ، والمزاج العام للمجتمع ، بمثابة مرآه لكل عصر ، ولذا كان الحكماء يزنون الأمم بما يستمعون إليها من غناء ، فالأغنية عندهم المعيار المضبوط لنمو الخلاق الفاضلة ، ووسيلة للتهذيب النفسي .

والحديث عن الأغنية العربية يتطلب مزيداً من الصدق والصراحة ، فلنواجه أنفسنا ثم نعمل معاً للمساهمة في النهوض بها للقيام بدورها وأداء وظيفتها على الوجه الأمثل في مجتمعنا العربي .

بالأمس تمكنت الأغنية العربية من الوصول إلى مكانه مرموقة أستولت من خلالها على المستمع العربي في كل مكان ، فإنطلق ويستمع إليها فيطرب ، ويتحدث عنها فيفتخر ، ويغنيها فيسعد وكان هذا بفضل الجهود المبذولة المشكورة من رواد الكلمة واللحن والغناء في الوطن العربي ، فكان محمد عثمان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وام كلثوم وأحمد شوقي وبديع خيري وبيرم التونسي وأحمد رامي وعثمان الموصلي وعلى الدرويش وخميس ترنان وعبد الله الفرج ... بفضل هؤلاء وغيرهم إزدهرت الأغنية العربية وقامت بوظيفتها على أكمل وجه وحققت الإستفادة المرجوه .

عناصر تكوين الأغنية :

كان هذا بالأمس ، أما اليوم ، فأين نحن من هؤلاء وماذا فعلنا لإستكمال المسيرة التقدمية المنطلقة من أصالة تراثنا الغنائي العربي ؟

لقد توقفت المسيرة ، وبدأت الأغنية العربية تهبط فى مستواها من حيث الشكل والمضمون .

ومن هنا ننطلق فى محاولة للتعرف على الأسباب التى أدت تدهور الأغنية العربية ، وتقديم بعض المقترحات التى نرجو ان تساهم فى تجديد إنطلاقة الأغنية العربية .

يتناول هذا البحث بالتحليل ، عبارة ذات حدود ثلاثة هى : الكلمة واللحن والأداء .

ولكل من هذه الحدود محتواه ومضمونه ، ولا يتسع المقام لتناول العناصر الثلاثة بالتفصيل الواجب ، ولهذا سيكون تناولنا مركزاً على اللحن والأداء ، والكلمة واللحن والأداء العناصر المكونة للأغنية العربية ، بمثابة السبب الرئيسى والمباشر لتطور الأغنية او تدهورها ، وذلك مع أسباب أخرى .

أسباب تدهور الأغنية العربية :

أولاً : مستوى الكلمة واللحن والأداء .

ثانياً : (أ) أسلوب تدريس الموسيقى العربية فى المعاهد المتخصصة .

(ب) الإذاعة والتلفزيون . (ج) النقد الموسيقى .

أولاً : مستوى الكلمة واللحن والأداء :

الكلمة :

وهى العنصر الأول للتكوين الفني للأغنية العربية ، ولذا يجب أن تكون ذات مضمون متنوع ، وتحتوى على معايير تصور بصدق وأمانة حياتنا الاجتماعية والفكرية ، وتتناول مواضيع تساعد على نشر الفضيلة والحث على ترك الرذيلة ، توظف فى التوجيه والإرشاد القومي والخلقى ، وان تتناول القضايا السياسية والاقتصادية والمصيرية ، وان تعبر عن ضمير الشعب العربى ووجدانه ، أى تروى للجماهير قضاياها ، وتضعها فى نفس الوقت امام واجبها النضالى .

ونقترح الإكثار من إستخدام اللغة العربية الفصحى فى الأغنية مع إقتناء الكلمات الرقيقة المعبرة ، والقريبة إلى نفوس سامعيها ، وصياغتها فى تعبيرات بلاغية وصور شاعرية ، مع الإبتعاد عن الكلمات المبتذلة التى هى دون المستوى .

اللحن :

واللحن هو العنصر الثانى من مكونات الأغنية العربية ، وقد نجد ألحاناً كثيرة لا تراعى معانى الكلمات التى تشتمل عليها النصوص الكلامية الملحنة وهذا ناشئ بالطبع من عدم تفهم الملحن لمعانى القطع قبل البدء فى تلحينها .

كذلك السير فى التلحين على وتيرة واحدة لا تتغير ، وتقليد الملحنين بعضهم لبعض ، فتتشابه الألحان ، كذلك نجد أن بعض الملحنين لا يختار الأوزان الموسيقية التى تناسب وتوافق البحور الشعرية التى تشتمل عليها القطعة الملحنة ، إذاً يضطر الملحن إلى مد الحروف لكى يحافظ على سلامة الإيقاع ، وربما غير هذا المد من معنى الكلمة .

كما نلاحظ ايضاً أن هناك بعض الألحان يقوم على التطريب بما يستلزمه من تلاعب الصوت بالحليات والزخارف المنمقة الدقيقة ، مما يجعل ترديد الأغنية مقصوراً على محترفى هذا النوع من أسلوب الأداء وبهذا يحرم من ترديدها عامة الناس ، وكذلك لا تستطيع المجاميع أدائها فى المناسبات المختلفة ، وتطويل لحن الأغنية قد أدى إلى فراغ كبير لدى الشباب العربى ، الذى أنصرف يبحث عن البديل لسد هذا الفراغ ، حيث بدأ يستمع إلى الأغانى الأوربية الراقصة . وربما يرجع حال ما وصلت إليه ألحان أغنيتنا العربية اليوم إلى أن الملحن يكتفى بتعلم أبجديات الموسيقى ثم يبحث عن الإنتشار السريع ، دون أن يمر بمرحلة التجريب ، أو يتلقى دراسة فى العلوم الموسيقية ، وبهذا يكون إستخدامه للمقامات والإيقاعات العربية مرتبطاً بمستوى معرفته ، وهذا بالطبع يؤثر على إختياره للمسارات والتنقلات والتركيبات اللحنية ، حيث يستخدمها بطريقة عشوائية ، وما ذكرناه بالنسبة للمقامات ينطبق على الضروب والأوزان ، وطريقة بناء اللحن .

كما أبتعد الملحن عن التلحين فى الألوان والأشكال المختلفة للغناء العربى ويرجع هذا فى أغلب الأحيان لعدم دراية الملحن بالتراكيب الفنية وطريقة الصياغة الفنية لها .

ونذكر أن بعض الملحنين لجأ لإستخدام تعدد التصويت بدون دراسة ودراية ، فكان هذا الإستخدام غير ملائم لألحان الأغنية العربية ففقدت طابعها وخصائصها اللحنية المميزة .

ونلاحظ ان أغلب الملحنين ، أقتصر فى تلحينه على إستخدام المقامات التى يمكن ان تؤديها الآلات الثابته ، ويتخلى عن إستخدام باقى المقامات ، بالإضافة إلى أنه ترك الضروب والأوزان العربية النابعة من إيقاع الكلمة العربية ، وإختفاء الإيقاع العربى أدى بطبيعة الحال إلى إختفاء اللفظ العربى .

وبعد أن تخلى الملحن عن أستخدام معظم المقامات العربية وإيقاعاتها ، قل إهتمامه بآلات التخت العربى التقليدى وأصبح يستخدم آلات جديدة عليه بطريقة عشوائية ، وخاصة الآلات الإلكترونية مثل (الأورج) ، (الجيتار الكهربائى) ، وهذا أدى إلى فساد ذوق المستمع العربى ، حتى أصبح لا يهتز طرباً أو يستمتع إلا بالضجيج الصاخب .

وانطلاقاً من واقع ألحان أغنيتنا العربية نقترح أن :

- يراعى الملحن الخصائص المميزة لموسيقانا العربية التى تبرز جماليات اللحن العربى .
- إستغلال ما تحتويه موسيقانا العربية من ثروة مقامية وإيقاعية ، من تلحين الأغنية العربية .
- أن يضع الملحن فى إعتباره أن تلحين الأغنية ليس تنغيماً للكلمات ، بل التلحين بمعنى رسم لوحة صوتية بها تشكيلات داخلية وألوان وخطوط متماسكة متمالكة ، تعطى بناء فنياً دقيقاً معبراً .
- أن يهتم الملحن بإستخدام الآلات التقليدية لموسيقانا العربية فى آداء للحن الأغنية العربية .

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره فى هذا الشأن نقترح أيضاً إقامة دورات تدريبية دراسية للملحنين غير الدارسين ، والتى يستطيعون من خلالها :

(أ) الإلمام بقواعد وأصول الموسيقى العربية ، والقوانين الخاصة بسير النغم ، والأوزان والضروب .

(ب) التدوين الموسيقى (النوته) ، والقراءة (الصولفيج) وعلم الإنسجام (الهارموني) .

(ج) دراسة مقارنة للموسيقى العربية مع مختلف موسيقات الشعوب الأخرى .

(د) دراسة لعلم تأليف وتحليل الموسيقى العربية .

(هـ) دراسة اللغة العربية وفنونها (الفصاحة والبلاغة والبديع والبيان وقواعد فن التعبير) .

(و) دراسة أصول فن الإلقاء وما يتبعه من علم مخارج الألفاظ وتحديدها على الجهاز الصوتي فى الإنسان ، والتمكن من فن الشعر (بحوره وأوزانه) .

(ز) إتمام دراسة علم الصوت .

(ح) الوقوف على تاريخ الموسيقى وأعلامها ودراسة علم الآلات الموسيقية .

(ط) دراسة الفلسفة وعلم النفس والفلك ، لما بينها وبين فن الموسيقى من إرتباط وثيق .

الأداء :

الأداء هو العنصر الثالث ، الذى به يكتمل التكوين الفني للأغنية العربية ، فبعد أن يصوغ الشاعر الغنائى كلماته ، ثم يقوم الملحن بالتعبير عن هذه الكلمات بموسيقاه ، يأتى الأداء ، وهو جسم بروح ، فالنغمة او الصوت الذى يصدر مثلاً ، بمثابة الجسم ، والقاء ذلك الصوت (أي طريقة إصداره) هو بمثابة الروح ، لذلك فالإلقاء من الأهمية بحيث نعتبره فناً قائماً بذاته ، ندرس أصوله ونبنى على قواعده .

وجمال صوت المؤدى ناشئ من التكوين الجيد للأصوات اولاً ، ثم صفاء المقاطع وانسجام الكلمات من النطق الحسن ثانياً ، ومن هذين الركنين ، يتكون جمال الإلقاء ، وعادة ما يلقب مؤدى الأغنية العربية بـ (المطرب) ، وطرب : تغنى ، وطرب فى صوته : رجعه ومده وحسنه وطرب فلانا : اطربه ، وتطرب : إهتز طرباً .

والطرب : خفة وهزه ، تثير النفس لفرح أو حزن أو ارتياح والمطرب : إسم فاعل من اطرب وغلب من المغنى الحسن الصوت والأداء .

ومفتاح الوصول إلى قلب وأذن المستمع العربى ، بصفة عامة ، هو التطريب ، الذى يجعل المستمع يقول (الآه) او يستبدله إعجاباً بالتصفيق ، وخاصة فى نهاية الأغنية العربية وعندما يؤديها مطرب قدير أو مطربه قديرة .

والتطريب مرحلة تلى الأداء ، أى الإجادة والتفنن فى الأداء ، فالتطريب أن يلمس المغنى أذن المستمع وقلبه .

التعبير واللغة الموسيقية :

أما التعبير ، فهو احد وظائف اللغة الموسيقية ، فقد كتب الموسيقار (فاجنر) ، لأحد أصدقائه ، يقول : ((لقد تعلمت لغة الموسيقى تعليماً وافياً ، شافياً ، وقد تغلغلت فى نفسي ، حتى أصبحت فى تناول يدى المعبر بها عن رأى أو شعور دفين فى نفسي)) .

وقد اتخذت اللغة العربية ألفاظها ومعانيها من الموسيقى سنداً لها ، كما قد أعتمدت عليها فى الدلالة والوضوح ، مما ينطق بفضل الموسيقى ، ويدل على خطورة دورها .

فاللغة العربية بما تحتويه من جمال فني تشهد بمدى التلائم الموسيقى بين اللفظ العربى ومعناه ، أى أن التعبير هو ، الأداء الدرامى المطابق للأحداث الدرامية الغنائية ، الذى تتساوى فيه الموسيقى مع الأحداث الدرامية المكتوبة ، وجدير بالذكر أن هناك أصواتاً ليست طروبه ، ولكنها تجيد التعبير ، مثل سيد درويش أو زكريا أحمد ، كما أن هناك أصواتاً تملك القدرة على التطريب والتعبير فى آن واحد ، وخير مثال لذلك صوت سيدة الغناء العربى أم كلثوم ، الذى تميز صوتها بسلامة النبرات ، وحسن مخارج الحروف ، أى خلو الصوت من عيوب النطق التى تشوه مخارج الحروف كالنطق بالراء (غينا) والخاء (حاء) ، واللام (ياء) والسين (ثاء) ، إلى غير ذلك من العيوب الكثيرة التى تذهب بجمال اللفظ وعذوبته وموسيقاه ، فالحروف الأبجدية فى كل لغة لها طريقة خاصة فى النطق بها سليمة الرنين ، جميلة الأداء وهي الموسيقى الحرفية .

وتعليم المطرب من شأنه أن يصقل الحروف ويهذب اللفظ ويكسب اللسان طلاقة وخفة ، فينشأ على إخراج الحروف إخراجاً صحيحاً راقياً موسيقياً سليم الأداء ، وإذا كان للحرف موسيقية خاصة به بمفرده ، فله موسيقية أخرى حين تعاقبه مع الحروف الأخرى في ألفاظ ، وهي الموسيقى المتعلقة بالكلمة ، وبعد أن يستوفي الحرف موسيقيته وعذوبته اللفظية ، يستكمل الأزمنة التي تربطه بغيره من الحروف في أوضاعها المختلفة فيخرج اللفظ أنيقاً عذباً المخرج ، تلتذ بسماعه الأذن ، وتهدأ إليه النفس . ونلاحظ أن الذي يغنى من مجودي القرآن الكريم ، هو الذي يوفق في هذا .

وثقافة المطرب ، ذات أثر بالغ على أدائه ، وهذا يذكرنا بأن الغناء العربي قد بلغ أقصى وأسمى درجة له في العصر العباسي ، ويرجع ذلك إلى أن هذا الفن نال رعاية وعناية الخلفاء ، حيث قربوا إليهم كل مغن حسن الصوت غزير العلم والأدب ، حافظاً للكثير من الأشعار ، يؤدي صناعته بكل دقة وإتقان ، بجانب تفوقه في علوم الفقه واللغة والأدب العربي ، وعلم النجوم والفلك وغيرها .

فكان المغني في العصر العباسي على علم وثقافة في صناعته وما حولها من مختلف العلوم . أما في عصرنا هذا فنجد أم كلثوم ، التي كان صوتها ذا قدرة خاصة على التأثير بشتى المعاني والتلوين بمختلف العواطف من حزن وفرح وأمل ورجاء وحماسة ، إلى غير ذلك من المقاصد التي ينتهي إليها الغناء ، فيلمس الإنسان في الصوت ما يرمي إليه من معان في جلاء ووضوح . كما أن لملامح المغني وشخصيته دوراً كبيراً في تأثيره على سامعه ، فلابد أن يكون ذا شخصية قوية جذابة ، تشعر الناس بالميل إليه والانجذاب نحوه كما يجب أن يتميز بالحضور المسرحي .

فاللحن والمعاني والملامح والصوت ، تؤدي مجتمعة رسالة واحدة ، فإذا كان هناك تقصير في أحد هذه العناصر حال ذلك دون الوصول للسامع إلى أسمى مراتب الطرب الذي يبغيه .

ثانياً : أسلوب تدريس الموسيقى العربية في المعاهد والكليات المتخصصة :

إن الوظيفة الأساسية للمعاهد والكليات الموسيقية هي تكوين أجيال عربية موسيقية من الملحنين والعازفين والمطربين ، والمعلمين والباحثين والنقاد ، ويرتكز هؤلاء في معرفتهم على العلم ، حتى يطوروا موسيقانا العربية مع الاحتفاظ بطابعها وخصائصها وملامحها المميزة ، انطلاقاً من الأصالة والتراث القومي .

وإيماناً منا بأهمية هذه الكليات والمعاهد ودورها الجدي ، نرى إن أسلوب تدريس الموسيقى العربية فى المعاهد المتخصصة مازال رغم بعض المحاولات الجدية ، فى حاجة إلى أن يقوم على منهج علمي وفق تسلسل أكاديمي واضح وذلك لضمان أن هذه الكليات والمعاهد تقوم بوظيفتها على الوجه الأمثل .

الإعلام المرئي والمسموع :

ثالثا : الإذاعة والتلفزيون

وتنبع أهمية الإذاعة والتلفزيون ، من :

أولا : هما اكثر الأجهزة الإعلامية انتشارا فى المجتمعات الريفية والمدنية ، كما انهما اكثر التصاقا بحياة المواطنين (غير المختصين) .

ثانيا : لكل من الإذاعة والتلفزيون ، أهميتها الخاصة فى المجتمعات النامية من حيث نشر الثقافة العامة والخاصة .

والإذاعة : وسيلة فعالة للتلقى والاستماع والاستمتاع ، كما إنها أسلوب علمي وعملي لتربية الأذن وتدريبها على الاستماع ، والتدريب على التذوق الجمالي من خلال الموسيقى والكلمة والأغنية .

ولو تتبعنا تاريخ الأغنية فى عصرنا الحالى ، وخاصة منذ ثلاثينات القرن العشرين ، لوجدنا ارتباطها الوثيق بالإذاعة ، وخاصة بعد أن تعددت وظائف الأغنية وأصبحت غير قاصرة على أحداث المتعة والانسجام ، بل أصبحت الأغنية تقوم بأداء وظيفة ثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية للمواطن العربى فى بلاده وخارج بلاده .

والتلفزيون : يتميز بأنه جمع بين العناصر الثلاثة المؤثرة فى خيال الجماهير وهي الصوت والصورة والحركة .

وانطلاقا من أهمية كل من الإذاعة والتلفزيون ، نقترح إذن :

تهتم كل منهما بأغاني المجاميع ، لتؤدى دورها بجانب الأغنية الفردية ن كما يجب الاهتمام بوجود الأغنية المسرحية ، التى تعتمد على الحوار ، وبتخللها الردود الجماعية ، وتكتمل أدبيا وموسيقيا .

- أن لا يقتصر تركيزهما على المطرب أو المطربة ، وتجاهل المضمون .
- الاهتمام بالكيف لا بالكم فى مضمون الأغنية ، وطريقة إخراجها إذاعيا وتلفزيونيا .

- المواءمة بين روح وطبيعة المجتمع الذى نعيش فيه وروح وطبيعة الأغنية العربية ؟
- استنباط أشكال للأغنية الإذاعية والتلفزيونية ، تكون لها الفاعلية الجمالية والتوجيهية ، بحيث لا يطغى عنصر منهما على الآخر ، فهي سفير متنقل على موجات الأثير ، ويربط بين بلدان العالم العربي فى أجمل رباط ، وهو رباط الفن والموسيقى .
- ضرورة تقييم الأغانى من حين لآخر .
- تكوين لجان استماع فى الإذاعة والتلفزيون ، من ذوى الاختصاص الموسيقى .

رابعاً : النقد الموسيقى :

إن مهمة النقد ، هى التوجيه العلمى الجاد ، للملحن والمغنى والشاعر الغنائى ، ولذلك ، فلابد أن يتوافر فى الناقد الموسيقى عدة شروط من أهمها ، أن يكون قد تلقى دراسة فى العلوم الموسيقية فالنقد يتطلب دائرة معارف موسيقية واسعة ، حتى يقوم بتحليل العمل الموسيقى قبل أن ينقده .

بالإضافة إلى كل هذا يجب أن يتميز الناقد بالنزاهة .

القصيدة الشعرية ، هي القصيدة العربية التقليدية التي تتحد في الوزن والقافية ** ، وتخضع لأحد بحور الشعر المعروفة ، وتتميز بفصاحة اللغة وتخضــــع لقواعــد الإعراب ، فالقصيدة تضم سبعة أبيات فما فوقها ، ووحدة القصيدة البيت فهو يتحد مع بقية الأبيات من حيث الوزن والقافية ولكنه يكون معني مستقل بذاتـــه ، فـإذا حذف لا يخل بمعنى القصيدة .

والبيت كلام تام يتألف من أجزاء وينتهي بقافية ، وينقسـم إلـى شـطرين يسمى أولهما (صدراً) وثانيهما (عجزاً) ، والجزء الأخـير مـن (الصـدر) يسمى (العروض) والجزء الأخير من (العجز) يسمى (الضرب) ، وما عـدا العروض والضرب يسمى (حشواً) ، فالشعر أسـلوب لفخـر العـرب ومنبعـاً لمكارمهم ومعرضاً لفصاحتهم ومزهراً لنبلهم ومجرى لأفكارهم .

وهكذا فالقصيدة قالب شعري مستقل له شخصيته ومواصفته الأدبية ، وقـد يتفق مع بعض الفنون الأدبية من حيث نظم الأبيات من الشعر الفصيح ، مثل :

أ- المزدوجة :

عدة أشطر من وزن واحد ، كل شطرين متتاليين من هما يتحدان في القافية ويختلفان في قافية الشطر الأخرى .

ب- المخمسة :

خمسة أشطر متحدة الوزن ، الأربعة الأولى منها متحدة القافية والخـامس بقافية مختلفة يليها أربع أشطر جديدة بنفس الوزن والقافية ، ثم شطر آخر بـوزن وقافية تتفق مع قافية الشطر الخامس .

** القافية ... اصطلاحاً هي مؤخرة البيت ، وهي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين .

ج - الدوبيت :

يتمون نصه الكلامي من بيتين من الشعر ، ويلحن على نمط الموشح .

إن أبيات الشعر العربي بفصاحتها كانت مادة الغناء في مختلف عصور الحضـــارة الإسلامية ، حيث كان الشعر والغناء توأمان ، من هذا المنطلق كان للشعر الغنائي الفصيح معناه وتأثيره على الإنسان العربي من المحيط إلى الخليج .

نشأة القصيدة الغنائية :

اقتصرت القصيدة الغنائية في بداية ظهورها على الغناء الدينـــي ، حيـث كانت تؤدى في حلقات (الذكر الليثي) وكان يتم أدائها على مرحلتين :

المرحلة الأولى : مرحلة الجلوس

أ) مديح الرسول (صلى الله عليه وسلم) .

ب) مديح آل بيت الرسول (صلى الله عليه وسلم) .

المرحلة الثانية : مرحلة الوقوف (إنشاد الأشعار الصوفية)

أ) تؤدي البطانة مذهباً أساسياً .

ب) يتكرر المذهب عدة مرات بالتناوب مع إرتجالات حرة منمقة يؤديـــها المنشد المنفرد .

وكان شيخ الطريقة عارفاً بكل المقامات الموسيقية ومســـاراتها النغميـة ، وكان يقود الإنشاد ، بعبارة (لا إله إلاّ الله) .

وهكذا كانت القصيدة الغنائية قديماً عبارة عن أشعار مديح في ذكـــر الله ، ولم تخضع لإيقاع معين ، ولكنها تطورت في تركيبة ألحانها وأصبحـــت تصـــاغ على الأوزان البطيئة مثل (المصمودي الكبير) ، وتعتمد على أسلوب التطريـــب ولا يصاحبها آلات موسيقية .

ويخضع غناء القصيدة الدينية لأسلوب مدرسة المشايخ [(النطق الواضـــح السليم) (التنفس المرن الطبيعي) (الخبرة والدرايـــة الكافيـــة بـــأصول الغنـــاء المتقن)] .

وقد أخذت القصيدة الغنائية الدينية أشكالاً ، هي :

أ) التواشيح الدينية .

ب) الابتهالات الدينية .

ج) الدعاء الديني .

أ) التواشيح الدينية :

أحد أشكال القصيدة الدينية الغنائية، تصاغ أشعارها باللغة العربية الفصحى ، وتعتمد إلى حد كبير على أسلوب الارتجال خاصة في الحركات الداخلية .

ب،ج) الدعاء والابتهالات الدينية :

هي عبارة عن جمل لحنية يرددها المؤذن قبل الدعوة إلى الصلاة (الآذان) باللغة العربية الفصحى ويؤدى مسترسلاً ، أما الابتهالات فيؤديها المقرئ وبطانته ، وبرع في هذا اللون الشيخ ندا والشيخ سكر ومن بعدها كان الشيخ على محمود الذي أجاد أداء هذا اللون من خلال تمكنه وسيطرته على النغم مع مرونة صوته .

كما برع أيضا في أداء الابتهالات الشيخ محمد الطوخي الذي صاحبته الآلات الموسيقية والتي اعتبرت شيئاً مستحدثاً في ذلك الوقت .

غناء الشعر في عصور الحضارة الإسلامية :

بدأ غناء الشعر العربي منذ العصر الجاهلي فكان منه ما يغنى بألحان أجنبية ومنه ما يعتمد على الألحان العربية ومن الألوان التي كانت تغنى (النصب) ويخرج من بحر الطويل في العروض ويقال أنه (حداءاً)*محسنا متقنا والذي نعته العامة بـ (الركباني) وهو غناء موزون يتم بالتفاعيل العروضية للبيت فارتبط بالميزان العروضي وقد حل مكان (النصب) الصوت وهو نوع من الغناء المتقدم في الصنعة الموسيقية .

---

* كان يضرب على ضرب الرجز ، في حدود أربعة درجات صوتية .

كما ظهر الإنشاد وهو نوع من الترنيم البسيط يخضع لتصـــرف المــؤدي وتنميقه ويحدث فيه نوع من التنويع أو التخريج (مد في مقطع أو كلمة) بشـــكل يجعل إنشاد مقطوعة مؤلفة من بيتين أو ثلاثة يطول ساعات .

كما كان هناك الهزج (الغناء الخفيف) وبحرة مقيد ويعتمد على القافية المعادة .

وكان الشعر يعطي لجارية من صاحبات الأصوات الجميلة فتعطيه بدورها لملحــن ليلحنه ثم يلقنه لها ويدربها على عزفه على العود لتغنيه في مجالس الطرب .

كما كانت أول أغنية جماعية من الشعر الفصيح في عصر صدر الإسلام ، هي ما تغنى به المسلمون عند وصول الرسول (صلى الله عليه وســـلم) إلـــي المدينـــة مهاجراً من مكة إنقاذاً لرسالته من عنف قريش .

طلع البـــدر علينا من ثنيات الـــوداع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع**

وفي العصر الأموي ، أدخلوا على غناء الشعر الزوائد اللحنيـــة ، وكـــان المغني يقوم أحياناً بشرح ما غمض من الشعر الذي سيغنيه ، وظهر الغناء المتقـن وأصبح هناك تفنناً في تلحين القصيدة الواحدة أو بعض أبيات منها ، كما كان هناك إقبال على تلحين الشعر العربي القديم إلى جانب تلحين الشعر الأموي المعـــاصر حيث ابتعد الملحنون من قبل عن وزن النشيد والقصيدة القديمة وأحدثـــوا إيقاعـــا لحنياً مستقلاً عن الوزن الشعري مما أدى إلى إحداث نمط شعري غنـــائي جديـــد مبتكر (الرباعية) التي شاعت من بعده في الأندلس .

وفي العصر العباسي ، العصر الذهبي للغناء العربي ، تواجدت المناظرات الغنائية كالتي كانت بين حكم الوادي وإبراهيم الموصلي وابن جـــامع فـــي بـــلاط الهادي ، وكان يطلق على القصيدة الغنائية (الصوت) وكلمة (صـــوت) عنـــد الأصفهاني تعني ما يختاره المغني من شعر خاص مناسب بجانب ما يلازم ذلـــك الشعر من لحن وإيقاع يتناسب مع صياغة ذلك الشعر ، فكان أبو الفرج يضع كلمة (صوت) بأعلى الشعر ويلحقه بآخر القصيد بكلمة (لحن) * ووقع على أول كل

** يغني مثل الموشح على ضرب السماعي الدارج في مقام الهزام

شعر فيه غناء صوتاً ليكون علامة ودلالة عليه يتبن بها ما فيه من صنعة من غيره " والصنعة تعود على صناعة اللحن والغناء .

وبدأت القصيدة الغنائية (الصوت) تأخذ شكلاً محدداً في العصر العباسي على النحو الآتي :

- الترجيع وردّة الصوت والغناء الجماعي .
- التزينات والتشبيعات .
- العودة .
- الزوائد الموسيقية .

وفي الأندلس ظهرت القصيدة الغنائية في شكل الموشح ، فيقول الجاحظ " والعرب يمتاز غناؤها في الموشح بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتصنع موزوناً على موزون " .

ووضع زرياب رائد النهضة الغنائية في الأندلس مراحل ثلاث للغناء :

المرحلة الأولى :

يقرأ الطالب الشعر وينقر إيقاعه على الدف حتى ينضبط الإيقاع الشعري .

المرحلة الثانية :

غناء اللحن في شكله البدائي الساذج بدون حليات أو زخارف .

المرحلة الثالثة :

التعرف على حليات اللحن وزخارفها ليكسو بها اللحن الذي غناه .

أسلوب غناء القصيدة في العصور الإسلامية :

أولاً : ثنائيات :

غناء اثنان معاً ، أو تناوب الغناء فيما بينهما في قصيدة واحدة .

مثال : (ابن سريج والغريض) .

بدأ ابن سريج فنقر الدف وتغنى بشعر كثير ، ثم غنى ووقع بالقضيب ، وأخذ الغريض الدف فتغنى بشعر الأخطل ثم غنيا بلحن واحد .

مثال : غناء (نافع وبديح) .

صوت واحد ولحن واحد .

نماذج من الثنائيات الغنائية :

أ) سلامة وحبابة .

ب) سعده والزرقاء .

ثانيا : ثلاثيات غنائية :

غناء ثلاثة معاً شعراً ولحناً واحداً ، من المغنيات في مثل هذا النوع (فرعه - بلبه - لذة العيش) .

ثالثا : رباعيات غنائية بمصاحبة الرقص :

مثال : ابن سريج يرقص ، ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك وفي يد كل واحد منهم عود .

رابعا : الغناء الجماعي :

مثل غناء جميلة الذي رددته مجموعة من الضاربين على العود بعد أن تغنت به (شعر إمرىء القيس) أي لقنت لهم لحناً غنائياً جماعياً .

رواد تلحين القصيدة الغنائية في مصر :

ساهم من مصر رواد كثيرون في تطوير أساليب تلحين وغناء القصائد الشعرية ، ونذكر من هؤلاء :

سلامة حجازي وتلحين القصيدة :

كانت القصيدة الغنائية جزءاً من المسرح الغنائي يغلب عليه أسلوب الإلقاء الإنشادي والإنشاد الديني مثل قصيدة (ويلاه ما حيلتي) ، (إن كنت في الجيش) وعلى نمطها لحّن عبد الوهاب قصيدة (أنا أنطونيو) .

وكان شكل القصيدة على النحو الآتي تقريباً :

- لحن معين في المقام الأصلي .
- انتقال لمقامات أخرى قريبة .
- عودة للمقام الأصلي ، (وهناك ما بدأ بمقام وانتهى في مقام آخر) ، مثل (سلو حمرة الخدين) بدأت في مقام العراق وانتهت في البياتي باعتباره فرع لأصل مقام العراق .

أبو العلا وتلحين القصيدة :

أهم ما يميز ألحان أبو العلا محمد للقصيدة الغنائية التوافق والتمازج بين الكلام والألحان وكانت أم كلثوم قد بدأت تغني من ألحانه في العشرينات فمع التعبير باللحن عن المضمون الدرامي للنص الكلامي كان هناك اهتماماً باستعراض صوت أم كلثوم من حيث الجمال والقوة ، فقد كانت متشددة في دقة الأداء المتقن ، أي شدة الضبط والإحكام في الأداء ومتانة بناء الأداء نبرة فوق نبرة والانضباط في الأداء .

من النماذج التي غنتها من ألحانه :

- أفديه إن حفظ الهوى " بياتي " ، (ابن البنية ، شاعر العصر الأيوبي) .
- (وحقك أنت المنى والطلب) " هزام " ، (عبد الله الشبراوي) .

وعلى هذا النمط لحن لها صبري النجريدي :

- كم بعثنا مع النسيم سلاماً .
- مالي فتنت .

القصبجي وتلحين القصيدة :

لم يكن القصبجي ميالاً إلى تلحين الشعر الفصيح ، لذا نجد أنه أخضعه في التلحين لنفس المقاييس التي أخضع لها الزجل العامي ، كما اتسمت ألحانه للقصائد بالتكلف الشديد ، لحن حوالي ثلاثون قصيدة أشهرها ما غنته أم كلثوم وأسمهان .

من ألحانه لأم كلثوم :

- أن يغب عن مصر سعد عام ١٩٢٧م .
- أيها الفلك عام ١٩٣١م .
- يا غائباً عن عيوني عام ١٩٣١م .
- إن حالي في هواها عجب عام ١٩٢٦م .
- يا فؤادي غن ألحان الوفاء عام ١٩٣٩م (من فيلم دنانير) .
- عايده عام ١٩٤٢م (من فيلم عايده) " على شكل أوبرا " .

من ألحانه لأسمهان :

- ليت للبراق عام ١٩٣٨م (غناها قبل أسمهان المطرب إبراهيم حموده ثم المطربة حياة محمد) " في فيلم ليلى بنت الصحراء " عام ٩٣٦م .
- إسقنيها بأبي عام ١٩٤٠م (للأخطل الصغير) .

زكريا أحمد وتلحين القصيدة :

لزكريا أحمد تجربته الخاصة في تلحين القصيدة الغنائية ، ومن أعماله في هذا المجال نذكر :

- أيها الرائح المجد تحمل " صبا " عام ١٩٣٤م شعر (الشريف الرضي) " العصر العباسي الثاني " .
- قولي لطيفك ينثني عن مضجعي (ثلاث مرات بثلاث مقامات مختلفة) عام ١٦٣٩م " من فيلم دنانير " .
- بين ذل الهوى وعزة النفس " أحمد رامي " .
- زهر الربيع " محمد الأسمر " تحية لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٥م (قومية) وتتكون هذه القصيدة من عدة أجزاء هي :

أ) مقدمة موسيقية .

ب) لحن البيت الأول .

ج) مقدمة يتبعها البيت الثاني .

۰۰۰۰۰۰ وهكذا حتى لحن البيت السابع .

خصائص ألحانه للقصيدة :

- استخدام أسلوب تأخير النبر "Syncope" بطريقة مبالغ فيها (متكلفة) إلى حد ما .
- الاهتمام بالتطريب من خلال زخرفة وذواق حروف المد (الألف) – (الواو) (الياء) .

محمود الشريف وتلحين القصيدة الغنائية :

تنوعت القصيدة الغنائية في شكلها عند محمود الشريف ، حيث أخذت ثلاثة أشكال على النحو الآتي :

أولاً : (طقطوقة)

" وطني وصبايا " وطنية تأليف أحمد مخيمر .

تؤدى بأسلوب الثنائيات ، يؤديها نجاة وعبد الرؤوف عيسى على ضرب " الوحدة الكبيرة " .

ثانياً : (طقطوقة) بأسلوب النشيد :

" الله وأكبر " تأليف عبد الله شمس الدين .

- أداء المجموعة .
- إيقاع (مارش) ثنائي بسيط (الوحدة السائرة) .
- يبدأ بمقدمة .
- جزء غنائي يتكرر مع كلمات جديدة في كل مرة .

ثالثاً : (الأوبريت)

" عذراء الربيع " تأليف عبد الفتاح مصطفى .

- غناء فردي وجماعي ، وحوار ما بين مجموعة الرجال ومجموعة النساء .
- استخدم فيه أسلوب الأداء الغنائي العالمي (الأوبرالي) .
- ويتكون من ثلاثة أجزاء غنائية :

أ) هيّا إلى المروج ، تؤديه جيهان ، ضربه فالس .

ب) أماه أماه ، تؤديه جيهان ، ضربه الفالس .

ج) موكب الربيع ، تؤديه المجموعة .

رابعاً :(طقطوقة) بأسلوب ثنائي الأداء :

الفجر بدا نوراً ونداً غناء عبد الحليم حافظ وناديه فهمي .

أحمد صدقي وتلحين القصيدة الغنائية :

صاغ أحمد صدقي عدة ألحان بالشعر العربي الفصيح (قصيد) في عــــدة أشــكال أبرزها :

- الموشح (ألف الهوى قلبي) تأليف عبد الفتاح مصطفى وتركب من :

أ) مقدمة .

ب) بدنية .

ج) خانة .

د) غطاء .

(ضرب الأقصاق الأفرنجي)

- طقطوقة (أنا ذكري) تأليف إمام الصفطاوي غناء نجاة .

- صاغ اللحن في ميزان رباعي (الوحدة الكبيرة) :

أ) مقدمة ستة أبيات لألحان مختلفة .

- طقطوقة (حبيب الله) غناء محمد قنديل :

أ) مقدمة .

ب) مذهب .

ج) غصن واحد .

فريد الأطرش وتلحين القصيدة الغنائية :

ساهم فريد الأطرش في مجال تلحين وغناء القصيدة الغنائية بمجموعة لا بأس بها ، تنوعت في شكلها ما بين التلحين بالأسلوب التقليدي مثل(عش أنت) والأسلوب المتطور مثل (عدت يا يوم مولدي) و (لا وعينيك) ، حيث اهتم بالتقنيات الفنية والفرقة المصاحبة التي وظفها للتعبير عن المضمون الدرامي للنص الكلامي .

- قصيدة (لا وعينيك) كامل الشناوي :

أ) مقدمة موسيقية حرة مع حوار لآلة العود مع الفرقة ، يفصل بين الجزء الأول الحر (المسترسل) والجزء الموزون (لازمه) تمهيدية موزونة يلعب العود فيها دوراً متميزاً .

ب) جزء غنائي حر (مسترسل) .

ج) جزء غنائي موزون .

د) جزء غنائي حر (مسترسل) .

محمد فوزي وتلحين القصيدة الغنائية :

صاغ محمد فوزي معظم ألحانه للقصيدة الغنائية على شكل الطقطوقة ، ومن ألحانه نذكر :

(قف بالخشوع) تأليف الإمام البرعي :

- مقدمة .
- مذهب .
- ثلاثة أغصان .

وأخذت شكل نشيد وطني (بلدي أحببتك يا بلدي) تأليف مرسي جميل عزيز :

- مقدمة .
- مذهب .
- ثلاثة أغصان .
- جزء غناء مسترسل .

كمال الطويل وتلحين القصيدة الغنائية :

خاض كمال الطويل بتجربة تلحين الفصحى ، نذكر منها (لقاء) تأليف صلاح عبد الصبور ، غناء عبد الحليم حافظ :

أولاً : طقطوقة يتخللها غناء مسترسل :

أ) مقدمة (لحن مسترسل) .

ب) جزء أول غنائي (موزون) .

ج) جزء ثاني غنائي (مسترسل) .

د) لازمه موصلة بالجزء الغنائي الثالث .

هـ) الجزء الغنائي الثالث .

و) لازمه موصله للجزء الغنائي الرابع .

ز) الجزء الغنائي الرابع .

ح) ختام .

ملحوظة : الأداء فردي .

(ربيع شاعر) تأليف مصطفى عبد الرحمن ، غناء عبد الحليم حافظ .

ثانياً : طقطوقة يتخللها غناء مسترسل وإلقاء إنشادي :

أ) مقدمة موسيقية .

ب) جزء غناء مسترسل .

ج) جزء موزون ينتهي بجزء صغير مسترسل .

د) لازمه بإيقاع ثلاثي ثم غناء على نفس الإيقاع يختم بجزء طويل مسترسل شبيه بالموال .

هـ) لازمه في إيقاع رباعي ثم غناء على نفس الإيقاع وينتهي هـــذا الجــزء بغناء مسترسل مخلوط بالإلقاء الإنشادي يتبعهما الجزء الأخير من المقدمة .

ملحوظة : الأداء فردي ومجموعة .

(سمراء) تأليف الأمير عبد الله الفيصل ، غناء عبد الحليم حافظ .

ثالثاً : طقطوقة يتخللها غناء مسترسل :

أ) مقدمة .

ب) مذهب .

ج) أغصان (يتخللها جزء مسترسل) .

ملحوظة : الداء فردي ومجموعة .

<u>محمد عبد الوهاب والقصيدة الغنائية :</u>

القصيدة الغنائية عمدة الغناء العربي ، تنوعت أشكالها حيث كانت منطلقاً لخطوات محمد عبد الوهاب الجزئية لتطوير أشكال الأغنية العربية أملاً في تطوير الغنـــاء العربي ، وبالفعل حقق الكثير في هذا المجال ، فجمع في ألحانــه لــها مختلــف عناصر الأصالة والمعاصرة ، ومن خلال صوته العبقري انتقل بها من الألحـــان البسيطة والأداء الذي كان يشوبه نكهة تركية ذات طابع صوفي إلى الدقة والإتقـان

حيث استخدام أساليب الأداء العالمي فجمع بين الطـــرب والتصويـــر التعبـــيري المسرحي .

من منا لا يتذكر (يا جارة الوادي) و(عندما يأتي المساء) و (جنه علم الغزل) و (فلسطين) و (دمشق) و (النهر الخالد) و (كليوباترا) و (الجنـــدول) و (الصبا والجمال) و (أغداً ألقاك) و (أيظن) ......

العناصر الأساسية لإبداعات عبد الوهاب في تلحين القصيدة :

- صياغة الجملة الموسيقية الكاملة المعنى ، والتي تميزت بالاستقلالية ، والتـــي كانت تنتهي عند انتهاء الصدر أو العجز أو بانتهاء البيت كله ، وأحياناً أطـــول من بيت *.
- استخدم أسلوب تأخير النبر "Syncope" بصورة معتدلة بعيدة عن التكلف .
- خرج في صياغة ألحانه للقصيدة من تلحين الكلمة إلى إبراز الفكرة المعنيـــة ، ووظف من أجل تحقيق هذا الغرض المقدمات واللازمات الموسيقية ، وأسلوب مصاحبة الفرقة الموسيقية للغناء .
- أدخل بعض الإيقاعات الأوروبية كالرومبا كما في قصيدة (جفنه علم الغزل)
- الاهتمام بالاستعراض الصوتي بأسلوب بعيد عن الابتذال ، كما في لحن (يـــا جارة الوادي) .
- ظهور أسلوب الغناء المسترسل لتوظيفه في التعبير عن المضمـــون الدرامـــي لمعاني الكلمات كلما استدعى إلى ذلك الأمر **.
- كما اهتم بالجانب التعبيري التصويري *** .
- كانت اللازمات والفواصل الموسيقية في ألحانه للقصيدة جزء لا يتجـــزأ مـــن البنية اللحنية للقصيدة حيث دخلت في نسيج اللحن الأساسي .

---

* جمع عبد الوهاب في لحن قصيدة (يا جارة الوادي) بين صدر البيت وعجزه في جملة واحدة .

** استمع إلى الغناء المسترسل في (الجندول) علم ١٩٤١م ، و (الكرنك) عام ١٩٤٢م ، و (كليوبـــاترا) عام ١٩٤٤م .

*** استمع إلى (لست أدري) و (أيظن) و (لا تكذبي) و (سكن الليل) و (إسهار) .

- استخدم الإيقاعات والألحان الراقصة بخفة ظل اعتاد الملحنون وضعها في الغناء الزجلي ، فأضاف ذلك على ألحانه للقصيدة نوعاً من المرح الرقيق والرقص الجميل والغزل البريء * .
- استخدم محمد عبد الوهاب آلة البيانو بديلاً للفرقة الموسيقية لمصاحبته في غناء (الصبا والجمال) ** ، واستخدم نفس الآلة بأسلوب (الأداء المسترسل) في قصيدة (لا تكذبي) فشاركت مع الفرقة الموسيقية في حوار بديع في المقدمة وأدت بأسلوبها المتميز أداء التآلفات بين (اليد اليمنى واليد اليسرى) معاً في حدود أوكتافين مع استخدام (البدال) ، وقد دخل دور آلة البيانو في نسيج لحن المقدمة فأثراها بألوان صوتية جديدة .
- طور في أسلوب الأداء الغنائي للقصيدة حيث انتقل من الأداء التنغيمي للأحرف والكلمات إلى الاستعراض الغنائي للشعر معبراً عن مضمونه الدرامي *** .

شكل القصيدة الغنائية عند محمد عبد الوهاب :

تلون وتنوع واختلف شكل القصيدة الغنائية عند محمد عبد الوهاب ، فأعطاها أحيانا شكل الطقطوقة (مضناك جفاه مرقده) ، كما أعطى لبعض قصائده ملامح الطقطوقة ومن أمثلة ذلك نذكر :

القصيدة	المؤلف	الجملة
الجندول (١٩٤١م)	علي محمود طه	(أين من عيني) بدأت بها وانتهى إليها كل مقطع من مقاطعها .
الكرنك (١٩٤٢م)	أحمد فتحي	(حلم لاح لعين الساهر) في أول القصيدة وفي آخرها ، وهي خاتمة لا تتردد عند نهاية المقاطع .
كليوباترا (١٩٤٤م)	علي محمود طه	(يا حبيبي هذه ليلة حبي) ختمت كل المقاطع دون أن تبدأ بها الأغنية .

* استمع إلى (هذه ليلتي) و (أغدا ألقاك) .
** أدت آلة البيانو المصاحبة مع صوت محمد عبد الوهاب بالتآلفات المتلاحقة بالأسلوب النتقطع "Staccato" والأسلوب المترابط باليدين معا "Legato" مع استخدام البدال "Pedal" وكان ذلك عام ١٩٣٩م
*** استمع إلى (الجندول) ، (كليوباترا) ، (الكرنك) و (مجنون ليلى) .

كما أخذت القصيدة أحياناً شكل تركيبة جديدة شبيهة (بـالأوبريت) " مجنـون ليلى " تركيبة مزج فيها الطرب بالتعبير الدرامي الراقي مع تـأكيد شـرقية الأداء حيث جمع صوت كلاً من عبد الوهاب وأسمهان بين القـوة والرصانـة والرقـي والأصالة مع التمكن من السيطرة على أدوات التعبير الفني المعاصر ، فظهر هـذا العمل كنموذج عصري متطور متألق جسد المواقف المسرحية الدرامية مع إيـواز عنصر التعبير من خلال الأداء التمثيلي لـ (عباس فـارس) ، حيـث اختفـى التطريب ليحل محله عنصر التعبير ، وكان عبد الوهاب قد انطلق بالقصيدة كجزء من المسرح الغنائي في (أنا أنطونيو) مع منيرة .

كما صاغ عبد الوهاب بعض قصائدها في أسلوب " النشيد " ولكنها قـالب طقطوقة أيضاً مثل :

(أقسمت باسمك يا بلادي) أشعار محمود عبد الحي عام ١٩٥٥م .

(على باب مصر) أشعار كامل الشناوي عام ١٩٦٤م .

(أصبح عندي الآن بندقية) أشعار نزار قبـاني عـام ١٩٦٩م عـن المقاومـة الفلسطينية .

نماذج من القصائد الغنائية عند عبد الوهاب :

م	اسم العمل	تركيبـــــــه
١	يا جارة الوادي	أ) مقدمة موسيقية قصيرة تمهد لغناء أبيات القصيدة . ب) لازمات تمهد للإعادة ، أو تمهد للبيت التالي . ج) خاتمة قصيدة تختلف عن لحن المقدمة .
٢	سهرت	أ) مقدمة موسـيقية علـى إيقـاع التـانجو (إيقـاع منغـم "Ostinato") . ب) الجزء الغنائي الأول على الإيقاع المنغم . ج) فاصل موسيقي يسبق الجزء الغنائي الثاني . د) الجزء الختامي عبارة عن إعادة لنهاية الجزء الغنائي الأول

تابع نماذج من القصائد الغنائية عند عبد الوهاب :

م	اسم العمل	تركيبـــــــــــــــــــه
٣	عندما يأتي المساء *	أ) مقدمة مسترسلة بالعود ثم جزء موزون بالإيقاع . ب) الجزء الغنائي الأول على ضـــــرب (الوحــدة الكبــيرة) ويتخلله لازمات موسيقية موصله . ج) الجزء الغنائي الثالث فكرته مستوحاة من المقدمة الموسـيقية الأولى .
٤	كليوباترا	أ) مقدمة . ب) جزء غناء مسترسل . ج) جزء غناء موزون . د) جزء غناء مسترسل . ه) لازمات تمهيدية للغناء (بداية البيت أو بين شطرين) و) جزء يتكرر يرجع إليه بعد كل نهاية فقرة شعرية . ز) بيت الشطرة الأولى فيه مسترسلة والأخرى موزونة . ح) ختام موسيقي للقصيدة .
٥	النهر الخالد	أ) مقدمة موسيقية كبيرة تتكون من جزئين : – جزء مسترسل . – جزء موزون . ب) أبيات مسترسلة لحنيا . ج) أبيات موزونة لحنيا . د) بيت يتكرر كمرجع أو (مذهب) ينتهي بعد كل ستة أبيات ه) لازمات تمهيدية . و) الخاتمة تكرار للمقدمة .

---

* الغناء جزء مسترسل والأخر موزون ، مع استخدام ضرب (الدور الهندي) .

تابع نماذج من القصائد الغنائية عند عبد الوهاب :

م	اسم العمل	تركيبه
٦	لا تكذبي	أ) مقدمة تتكون من جزئين : – جزء مسترسل . – جزء موزون . ب) لازمات في شكل نماذج لحنية منها مسترسل ومنها موزون ج) أبيات مسترسلة في تلحينها . د) أبيات موزونة في تلحينها . ه) نهاية موسيقية مسترسلة .
٧	أيظن	أ) مقدمة مسترسلة لحنياً . ب) أبيات مسترسلة في تلحينها . ج) أبيات موزونة في تلحينها .
٨	أغداً ألقاك	أ) مقدمة موسيقية مكونة من أربعة أجزاء : – مسترسل – موزون – مسترسل – موزون . ب) أبيات مسترسلة اللحن . ج) أبيات موزونة اللحن . د) تكرر البيت ولكن بمقدمة جديدة . ه) نوعان من اللازمات : - لازمة تمهيدية طويلة . - لازمة تتخلل الأبيات بعضها موزون والآخر مسترسل .
٩	مضناك	أ) مقدمة موسيقية بمصاحبة الإيقاع والنغم . ب) المذهب (الجزء الثاني يكرر بعد كل غصن بكلمات جديدة ج) الغصن (١) يسبقه لحن المذهب . د) الغصن (٢) يسبقه لحن المذهب . ه) الغصن (٣) يسبقه لحن المذهب ، مع جملة جديدة تمهد للتحويل النغمي . و) عودة للحن الغصن (٢) وبنفس الأسلوب ولكن بكلمات جديدة

تابع نماذج من القصائد الغنائية عند عبد الوهاب :

م	اسم العمل	تركيبه
١٠	ليالي الشرق	أ) مقدمة موسيقية . ب) ثلاثة أجزاء غنائية تتخللها فواصل (لازمات) موسيقية صغيرة : - الجزء الغنائي الأول الذي تسبقه مقدمة موسيقية . - تمهيد (مسترسل) للجزء الغنائي الثاني المسترسل يتبعه تمهيد موزون من نفس لحن الجزء الغنائي الثاني ثم تستكمل غناء هذا الجزء . - تمهيد جديد موزون للدخول للجزء الغنائي الثالث . - ختام بإعادة موسيقى جزء من اللحن الغنائي الأول .
١١	جفنه علم الغزل	أ) مقدمة موسيقية بإيقاع منغم (رومبا) . ب) جزئين غنائيين بلحن واحد . ج) فاصل موسيقي تمهيدي للجزء الغنائي الثالث . د) عودة إلى لحن الجزء الغنائي الأول بكلمات جديدة .
١٢	القسم	أ) مقدمة (لحن خاص) . ب) مذهب (لحن خاص) . بعد كل غصن يعاد المذهب ، ويختتم النشيد بإعادة المذهب ثم إعادة المقدمة الموسيقية .

وهكذا تنوع شكل القصيدة الغنائية عند محمد عبد الوهاب ، حيث كان تطويره لألحانها وأسلوب أدائها وشكلها مواكباً لتطويره الفرقة الموسيقية التقليدية ، مواكباً لتطويره أسلوب التعامل مع المقامات والإيقاعات .

رياض السنباطي والقصيدة الغنائية :

للسنباطي باع طويل في تلحين القصيدة ، فهو بلا منازع سيد مـــن لحـن القصيدة الغنائية من خلال صوت أم كلثوم الذي كان بالنسبة به الأداة الفعالة التـي انطلقت منها إبداعاته في تلحين الشعر العربي الفصيح .

فمن منا لا يذكر (سلو قلبي) أو (ولد الهدى) أو (رباعيات الخيـلم) أو (ذكريات) أو (قصة الأمس) أو (ثورة الشك) أو (أراك عصي الدمع) فـي ثوبها الجديد ، أو (الأطلال) أو (من أجل عينيك) ٠٠٠٠٠

إنها تمثل قمم غنائية شامخة حافظت وستحافظ على التقاليد الأصيلة للغنـاء العربي وستظل هذه القصائد الغنائية مدرسة للغناء المتقن ، ومنهلا صافيا نسـتمد منه أرقى أساليب الأداء والتلحين .

شكل القصيدة الغنائية عند السنباطي :

تتكون عادة من ثلاث فقرات (بداية + وسط + نهاية)

" *البداية* " (أ) مقدمة موسيقية (تجمع بين الألحان المسترسلة والألحان الموقعة)

" *الوسط* " (ب) مجموعة أجزاء في مقامات متنوعة يفصل بينها لازمات موسـيقية تمهد للدخول في طابع المقام الجديد .

" *النهاية* " (ج) عودة للجزء الأول من الغناء .

العناصر الأساسية لإبداعاته في تلحين القصيدة :

- تبدأ وتنتهي القصيدة في نفس المقام الملحنة منه .
- تتفق الجملة الموسيقية مع طول البيت وإن كانت أحيانا تغطي أكثر من بيت .
- الجمع بين التطريب والتعبير في آن واحد .
- استخدام الإيقاعات الرصينة الوقورة .
- اللازمات الموسيقية تقع بين أجزاء القصيدة ، وهي بمثابة العمود الفقري لبنائها تمهد لأبيات جديدة أو تمهد لإعادة ما سبق من أبيات .
- صياغة القفلات وسبكها بأسلوب مسرحي حيث يتصاعد اللحن بطريقة متدرجة نحو القمة فيثير شجن وطرب المتلقي .

- استنباط إيقاع اللحن من إيقاع البحور الشعرية وإيقاع النص الكلامي العربـــي الفصيح ذات البيان والوقار .
- إبداع تراكيب نغمية شبه ثابتة ، اتسمت بالرصانة والوقار .
- صياغة الألحان بأسلوب يتميز بتماسك النسيج النغمـــي والإيقـــاعي ، ربطــت خطوطه وألوانه وزخارفه ، حنجرة أم كلثوم فظهر متكاملاً على مزاج واحد .
- أبدع إطاراً مبتكراً من المقدمات واللازمات الموسيقية أحاط به الجملة الغنائيـــة فظهر اللحن واضحاً معبراً عن المضمون الدرامي للنصوص الكلامية .
- الجمع بين الاستعراض الصوتي (الغناء المسترسل) والإلقاء الإنشادي مـــن جهة أخرى .
- الجمع بين الألحان المسترسلة الحرة والموزونة من جهة ، والألحان الموقعـــة من جهة أخرى .
- إضافة آلة البيانو في قصيدة (أراك عصي الدمع) في المقدمة حيث قامت هذه الآلة بأداء منفرد للحن مستوحى من اللحن الأساسي وبتنوع يتميز بالمهارة أداء العازف على مساحة " ثلاثة دواوين " (أوكتافات) وبالرغم من التمازج بيـــن اللحن وطبيعة الآلة إلاّ أنه كان من الممكن الاستغناء عنه .

من أمثلة هذا النوع نذكر :

أ) قصيدة (مصر تتحدث عن نفسها) ، أشعار حافظ إبراهيم ، وشـــدت بـــها أم كلثوم .

تركب هذا اللحن من خمسة أجزاء تسبقها مقدمة موسيقية ، وكـــل جـــزء يتكون من أربعة أبيات ، يليه لازمة قريبة الشبه من المقدمة الموســـيقية ، تمـــهد للمقام الجديد ، اتفقت الجملة الموسيقية مع طول البيت وأحياناً غطت أكثر من بيت بدأت بمقام الراست وانتهت بنفس المقام .

ب) قصيدة (سلو قصيدة *) أشعار أحمد شوقي ، غناء أم كلثوم .

---

* قصيدة (سلو قلبي) دينية الطابع في مدح النبي (صلعم) في ذكرى مولده الشريف ، وفيها اختلط الجانب الحماسي الوطني بالأشواق الدينية .

* وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا *

تركب هذا اللحن من عشرة أجزاء سبقتها مقدمة ، واحتوى كل جزء من بيتين تقريباً ، وغالباً ما يكون لحن كل جزء في مقام يختلف عن الآخر .

وجدير بالذكر أن القصائد التي شدت بها أم كلثوم من ألحان السنباطي وأشعار أحمد شوقي تنوعت في أغراضها ما بين القصائد الدينية والوطنية والوجدانية ، كما اختلفت بحورها العروضية ، كما يظهر في الجدول الآتي :

القصيدة	البحر	الغرض
النيل	الكامل	وطني
ولد الهدى	الكامل	مديح
سلو كئوس الطلا	البسيط	صوفي
إلى عرفات الله *	الطويل	مديح
سلو قلبي	الوافر	ديني

كما تنوعت البحور والأغراض في القصائد الأخرى التي لحنها السنباطي وشدت بها أم كلثوم ، ونذكر منها :

القصيدة	البحر	الغرض
رباعيات الخيام **	السريع	صوفي
الأطلال ***	الرمل	غزلي

* قصيدة (إلى عرفات الله) امتدح بها شوقي ، الخديوي عباس حلمي الثاني عندما سافر إلى الحج .

** قصيدة (رباعيات الخيام) ترجمة أحمد رامي .

*** قصيدة (الأطلال) أشعار إبراهيم ناجي .

أهم نتائج البحث :

- للقصيدة الغنائية جذور في عصور الحضارة الإسلامية .
- إن تلحين الشعر الفصيح لا يعني بالضرورة أن يأخذ شكلاً مقولباً ثابتاً ، فأحياناً نجده في شكل طقطوقة وأحياناً في شكل موشح (يا حبيبي أنت كل المـراد) عام ١٩٢٧م ، وأحياناً ابتهالات وتوشيحات دينية .
- القصيدة قالب شعري وليست قالب موسيقي .
- هناك قصائد لحنها أكثر من ملحن ، مثل :

أ) أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني ، لحن الحـامولي فـي مقـام البياتي .

ب) لحنها رياض السنباطي في مقام الكرد .

ج) لحنها زكريا أحمد ولكن لم نستمع إلى تسجيل لها .

- هناك قصائد يشترك فيها المرددين (المذهبجية) مع المطـرب لأداء بعـض المقاطع الغنائية ، ودورهم غير أساسي .
- هناك قصائد يلعب فيها المرددين (البطانة) دوراً متميزاً وأساسياً في التواشيح الدينية .
- تنوعت المقدمات الموسيقية للقصيدة الغنائية وأخذت أشكالاً أبرزها :

أ) دولاب من نغم المقام الملحن منه القصيدة .

ب) تقاسيم ثم مقدمة صغيرة .

ج) مقدمة طويلة موزونة .

د) مقدمة طويلة تنقسم إلى قسمين :

- قسم بلحن مسترسل .
- قسم بلحن موزون .

(وأحياناً تصل إلى ثلاثة أقسام) .

- بدأت القصائد الغنائية بلحن مرتجل على نمط الموال ، بل كان يبدأ المطـرب بغناء (يا ليل يا عين) ، ثم ثبت الحامولي لها بناءاً لحنياً محدداً تقيد به المغنـي (مقدمة بسيطة يليها عدة أجزاء وكل جزء يسبقه لازمة بسيطة) .

- قصائد يصاغ لحنها على كلمات ثابتة ملحنة في مقام البياتي هي (آه يـــا أنـــا وإيش للعوازل عندنا) وأحياناً تكون نفس الجملة اللحنية الغنائية ولكن في مقـــام آخر .

وقد لاحظنا أن لفظ (إيش) غير شائعة في مصر فقد تكون مـــن التقـــاليد الغنائية في الشام في بداية هذا القرن .



ويدخل هذا اللحن كأساس في المقدمة أو كجزء في النهاية أو يســتمد منـــه لحـــن القصيدة ، أو كفاصل بين كل جزء .

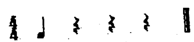
- يتطلب أسلوب غناء القصيدة التطبيق الصارم للعروض الشعري والعــــروض الموسيقي معاً ، وإعطاء الألفاظ العربية حقها ، كما يتطلب تلحين نصها الشـــعري مجهوداً كبيراً .
- أخذت القصيدة الغنائية ملامح خاصة في العشــرينات منـــها أســـلوب الغنـــاء التجويدي والتزام وقع الكلمة العربية ، مع (لازمات) موسيقية بدائية تلقائيـــة ، مع اتباع الآلات للنظام (الترجمة) ، ثم تطورت في الثلاثينات والأربعينيـــات ، حيث ظهرت المقدمات الموسيقية الطويلة والتنويع فـــي الآلات المصاحبـــة مـــع الاهتمام بعنصر التعبير مع مزجه بالتطريب ، كما تنوعت أغـــراض القصيـــدة الغنائية ما بين الديني والوطني والوصفي والغزلي .
- هناك قصائد كثيرة أخذت أسلوب تلحين النشيد مثل (أقسمت باسمك يا بلادي) لمحمد عبد الوهاب ، و (الله وأكبر) لمحمود الشريف و (سقط النقاب) لبليـــغ حمدي ....
- أخذت غناء القصيدة أسلوب أداء الثنائيات .
- أصبح تلحين وغناء القصيدة حالياً في وقتنا الراهن يخضع لمتطلبات الإنتـــاج وأهمها الإيقاع الراقص والتصفيق .

أبرز الأوزان التي لحنت عليها القصيدة :

الوحدة السائرة



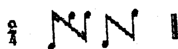
الوحدة الكبيرة .



المصمودي الصغير .



البمب .



المصمودي الكبير .



تانجو .



رومبا .



دور هندي .



مراجع البحث

١. أحمد تيمور : الموسيقى والغناء عند العرب ، دار الاتحاد للطباعة والنشـــر ، عام ١٩٦٣م ، القاهرة .

٢. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي (ط ١) مطابع ســجل العــرب ، عام ١٩٧٦م ، القاهرة .

٣. ابن خلدون : المقدمة ، المطبعة الأميرية ، بولاق (ط ٣) عام ١٣٢٠هـــــ ، مصر .

٤. أحمد عبد المجيد : لكل أغنية قصة ، مطبعة الكيلاني ، عام ١٩٧٠م ، القاهرة

٥. إلياس سحاب : دفاعاً عن الأغنية العربيـــة ، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت .

٦. تغن بله نو : المبدأ الأساسي للقصيدة العربية ، مطبعة وزارة الثقافـــة ، عـــام ١٩٧٦م ، دمشق .

٧. حسين علي محفوظ : معجم الموسيقى العربية ، دار الحرية للطباعة ، بغـــداد عام ١٩٦٤م – قاموس الموسيقى العربية – .

٨. شوقي ضيف : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصـــر بنـــي أميـــة (ط ٢) مطبعة النجوى ، عام ١٩٦٧م ، بيروت .

٩. صميم الشريف : الأغنية العربية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، عـــام ١٩٨١م ، دمشق .

١٠. صالح رضا : دراسة تحليلية للقصيدة الغنائية في مصر ، رسالة ماجســـتير ، عام ١٩٨٥م ، القاهرة .

١١. عبد الله الكردي : فن الارتجال في الموسيقى العربية ، رسالة دكتوراه ، عـــام ١٩٨٤م ، القاهرة .

١٢. غطاس عبد الملك خشبه : تطور الشعر في الغناء العربي ، كتـــابك (١٠٤) دار المعارف ، عام ١٩٧١م ، مصر .

١٣. محمود حمدي البولاقي : المغني المصري ، مطبعة هندية ، الموســيقى ١٩٠٦ ط ٣ .

١٤. ناهد حافظ : الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه ، القاهرة ، عام ١٩٧٧م .
١٥. نبيل شوره :
- دليل الموسيقى العربية ، دار علاء الدين للطباعة والنشر ، القـــاهرة ، عام ١٩٩١م .
- قراءات في تاريخ الموسيقي العربية ، دار علاء الدين للطباعة والنشــر القاهرة ، عام ١٩٩٧م .
- المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية ، الدار العلميـــة للطباعـــة والنشر ، القاهرة ، عام ١٩٩٥م .

المراجع الأجنبية

- The new grove dictionary of music and musicians edited by Stanley Sadie – 1980.
- I-P 524 Arabic music- art music after 1900.

الموشـــح

يقول ابن خلدون فى مقدمته :

" وأما أهل الاندلس * فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذيب مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يكثرون ... وكان المخرع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافر الفريرى ، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ... "

الموشـح :

" كلمة التوشيح تدل على التنميق ، وتختلف من ناحية الوزن عن القصائد التقليدية والمسمطات وغيرها بأنها تخرج فى كثير من الأحيان على البحور التى حصرها الخليل بن أحمد الفراهيدى المتوفى (١٦٠ هـ) .. أما من ناحية لغتها فهى تشترك مع القصيدة التقليديـــة فى أن كلتيهما تكتب باللغة الفصحى ولكنها تتميز بأنها تقبل فى جزء خاص منها استعمال اللغة العامية والأعجمية ، وهى من فنون الشعر السبعة " .

ومما لا شك فيه أن هناك صلة وثيقة بين الموشحات والغناء اعتماداً على رقة ألفاظها وموضوعاتها التى تناسب الغناء ، وحرية الوزن وتعدد القافية .

أصل الموشحات :

لقد تشعبت آراء الباحثين فى تحديد أصل الموشح ، ولكن يمكننا حصر هذه الآراء فى إتجاهين بارزين :

أولاً : الإتجاه العربى ، وينقسم إلى فريقين :

أ) فريق يقول أن الموشحات ما هى إلا تطوير للمسمطات التى عرفت بالمشرق .

ب) فريق يقول أن الموشحات تطور لحق بطريقة الغناء .

---

* سمى العرب جميع البلدان الأسبانية التى فتحوها بأسم الندلس ، " شيد الأندلسيون المدارس حتى أصبح أكثر الناس متعلمين ، وازدهرت الفنون والاداب التى كانوا فيهما مقلدين للمشارقة لأنهم كانوا يرون فيهم المثل الأعلى لشعرهم وأدبهم ن ويجدونهم منبع علومهم وآدابهم وفنونهم " .
" كانت العربية لغة الأندلس الرسمية " .

ثانياً : الإتجاه العجمي :

ويقول ان الموشحات ما هي إلا تقليد عن عرب الأندلس لاغان اعجمية كانوا يسمعونها ويتغنون بها ، ودليل أصحاب هذا الرأى وجود الخرجة الأعجمية .

ويرجع ابن بسام * أصل الموشح إلى أهل الأندلس مثل أبن خلدون وغيره ، ولكن غطاس عبد الملك يقول :

" ليس يقيناً أن عرب الأندلس هم أول من أخترع الموشحات فهى عند المشارقة من قبل غير أن هؤلاء لم يشاءوا أن يدخلوها فى عداد الشعر العربى ، ولذلك لم تظهر عندهم إلا فى أواخر الدولة العباسية ، وكان الموشح فى بادئ الأمر من القول الفصيح قريباً من نظم الشعر ، غير أنه تطور بعد ذلك حتى صارت العامية فى خرجاته تكاد ضرورية فيه " .

ويؤكد الدكتور جودت الركابى أن أبن سينا الملك الشاعر المصرى ولد بالقاهرة (٥٥٠ هـ) وتوفى (٦٠٨ هـ) ، هو الذى حدد قواعد فن الموشح وبين خصائصه وطرق نظمه وأوزانه ، فكان بذلك الشاعر الأول المنظم لقواعد الموشح فى المشرق والمغرب من خلال كتابه (دار الطراز) .

كما أن ابن سينا الملك جعل الموشحات ملازمة للموسيقى والغناء ن كما كان له فضل إدخال هذا الفن (الموشحات) إلى المشرق [٣] .

طريقة تلحين الموشح :

كان الموشح يرافق اللحن ، فيضع الملحن موسيقاه ويأتى الوشاح وينظم موشحاً يتمشى مع وزن التلحين ، كما كان الملحن أيضاً يأخذ الموشح المنظوم ويقطع كلماته تبعاً لحروف المد والقصار والسكون والترنم .. وحتى يستقيم له الميزان مع النص الشعرى يبدأ فى ايجاد اللحن بعد اختيار النغمة المناسبة ، فيلبس الكلمات المتقطعة الموزونة ألحانه الجديدة وبذلك يصبح لحناً موشحاً يحس به السمع المرهف والذوق السليم .

ويقول الجاحظ :

" والعرب يمتاز غناؤها فى الموشح بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون " .

---

* الذخيرة / القسم الأول / المجلد الثانى .

والموشحات في تلحينها تنقسم إلى قسمين :

أ) قسم لا يحتمل التلحين ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ عهلى لفظة لا معنى لها ، تكون دعامة التلحين وعكاز المغنى .

ب) قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه وهو أكثرها .

الخصائص المميزة لألحان الموشح :

لابد أن يتميز هذا الفن بجمال ألحانه ورشاقة أوزانه التى تستعمل أحياناً فى رقصات شعبية مصاحبة لها مثل (رقصة الدبكة أو رقصة السماح) كما يلتزم الموشح باستخدام إحدى الضروب العربية .

ما يجب مراعاته فى الصياغة اللحنية للموشح :

أولاً : إختيار الميزان الإيقاعى الملائم للميزان الشعرى .

ثانياً : إختيار المقام الأكثر ملائمة لمعانى كلمات الشعر .

ثالثاً : مراعاة التناسق والإنسجام بين أجزاء اللحن .

رابعاً : مراعاة مد الحروف وملائمتها للحركات التى يحتويها الميزان الموسيقى الزمنى ، ومراعاة مواضع النبر للكلمات والميزان .

خامساً : مراعاة الإسراف فى وضع (اللازمات الموسيقية) وهى غير مستحبة إلا إذا وضعت اضطرارياً فى مكان ما فى وسط (الطاقم) أو عند نهاية لحن الشطر أو البيت لتكملة (طاقم) الميزان ، أو لضبطه حتى يكتمل سبكه وإنشاؤه ، بشرط أن تكون اللازمة قصيرة جداً .

أنواع الموشحات الملحنة :

أ) موشح يحتوى على بدنيات فقط .

ب) موشح يحتوى على بدنية وخانة بدون غطاء .

ج) موشح كامل (تام) ويحتوى على :

- بدنيـــة . - خانـــة .
- غطـــاء .

أداء الموشـــح :

يؤدى الموشح المجموعة الصوتية فى الوصلة الغنائية من ألوان الغناء الجماعى .

التركيب اللحنى للموشح :

يتألف الموشح عادة مكن ثلاثة أقسام :

القسم الأول : (البدنية) :

ويلحن فى نغمات المقام الأصلى لاستعراض طابعه وأهم خصائصه ، ويقاس عليه البدنيات الأخرى ان وجدت ، وزناً وتلحيناً فأحياناً يحتوى الموشح على أكثر من بدنية ، تكون بنفس اللحن مع إختلاف الكلمات فقط ، وما يستلزم ذلك مبن تغييرات لحنية بسيطة تناسب ومقاطع الكلمات .

وبالإمكان تذييل البدنية الثانية أما بلازمة موسيقية صغيرة أو بالغناء نفسه كى تصل بنا إلى القسم الثانى (الخانة) .

القسم الثانى : (الخانة) :

وتكون ألحانها فى المنطقة الحادة للمقام (الدرجات العليا) ، أى أن الخانة عبارة عن معالجة لحنية للمقام الأساسى فى منطقته العليا ، مع إمكانية التحويل النغمى المباشر من نفس عائلة المقام الأصلى .وتعتبر الخانة استعراض للصياغة والتركيب اللحنى ، كما انها استعراض للصوت الذى يؤدى ومقدرته على الآداء ، أى ابراز الإمكانيات الصوتية .

وعادة ما يتخلل الخانة كثير من الحوار الغنائى بين المطرب والمجموعة الصوتية ، أو أن يقوم الحوار بين المجموعة الصوتية للرجال والمجموعة الصوتية للنساء ، كما فى فرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحليم نويرة بمصر .

القسم الثالث : (الغطاء) :

ويكون غالباً فى نفس لحن البدنية مع اختلاف الكلمات فقط .

ملحوظـــة :

قد يصاغ أحياناً كل قسم من الأقسام الثلاثة السابقة بلحن وميزان يختلف عن الآخر تبعاً للميزان الشعرى ووفقاً لمعانى الكلمات ولكن من المستحسن فى صياغة ألحان الموشحاتان تكون اقسامها الثلاثة موقعة على ميزان من نوع واحد .

النغم والإيقاع فى الموشح :

يستخدم فى تلحين الموشح نفس المقامات المستخدمة فى تلحين مختلف الألوان الموسيقية والغنائية العربية ، وان كان هناك بعض الفروق فى طريقة المعالجة المقامية ، وكل من مصر وحلب تشترك فى طريقة المعالجة المقامية مع اختلاف بسيط ربما نشأ عن اختلاف البيئة .

أما بالنسبة للإيقاع فقد تفنن الملحنون فى وضع الضروب (الأصول) والوزان ، ومع كثرتها وضع لها مصطلحات فنية وقواعد وطرق للكتابة والآداء ليسهل حفظها ، وبصفة عامة فموسيقانا العربية ثرية فى أنغامها وضروبها الإيقاعية .

المراجع :

١) جودت الركابى : " فى الأدب الأندلسى " ، ط(٤) مطابع دار المعارف المصرية ، عام ١٩٧٥م ، مصر ، ص٩ - ٥٩ - ٦٤ .

٢) مصطفى عوض الكريم : " الموشحات والزحال " ، دار المعارف / مصر عام ١٩٦٥م .

٣) غطاس عبد الملك خشبة : " تطور الشعر فى الغناء العربى " ، سلسلة (كتابك ١٠٤) دار المعارف ، مصر ١٩٧٧ ، ص ٤٢ .

٤) جودت الركابى : " فى الأدب الندلسى " ، (ط٤) مطابع دار المعارف المصرية ، ١٩٧٥م ، مصر ، ص٢٩١ - ٢٩٣ .

الدور الغنائى صورة غنائية من أرقى ألوان الغناء العربى ، ابتدعه المصريون ، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب ، ثم اكتمل بناؤه الفنى على يد عبده الحامولى ومحمد عثمان .

الدور كمصطلح لغوى : مصدر والجمع (أدوار) ، ومعناه الحركة إلى عود الشئ إلى حيث كان ، أو إلى ما كان عليه ، فهو فى اللغة القطعة المركبة من بيتين أو أكثر ، ومنها (دار - دوراً - دورانا) ، وهذا ما يطابق إلى حد كبير ما هو مقصود من كلمة (دور) كمصطلح موسيقى ، إذ أن الدور كقالب غنائى يلتزم فيه الملحن بضرورة العودة إلى اللحن الأساسى بعد جولة غنائية كاملة يتم خلالها التعرض لمجموعة من الانتقالات اللحنية المختلفة التركيب يتناول فيها العديد من التحويلات المقامية وذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، يتم بعدها الرجوع إلى المقام الأصلى الملحن منه الدور الغنائى والركوز على أساسه فى أغلب الأحيان ، أو ربما يتم الاستقرار على أحد فروع هذا المقام الأصلى .

الدور كمصطلح فنى : نوع من الزجل الغنائى ينظم متحرراً من فصاحة اللغة والأوزان العروضية الشائعة الاستعمال ، ويخضع فى تأليف لقواعد فنية خاصة وقالب معين ، ينظمه المؤلف عادة فى معان غالباً ما يتناول الغزل الرقيق والمعانى اللطيفة والألفاظ الرشيقة ، وأن كان بعض الشعراء استخدم الدور الغنائى ليعبر من خلاله عن الروح القومية واظهار معالم الشخصية المصرية العربية ، حيث نظم الشعراء والأدباء بعض قضايا العصر الاجتماعية والوطنية مثل دور " عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب " الذى نظم كلماته إسماعيل صبرى ولحنه محمد عثمان ، وقد كان الدور الغنائى يحتل مكانة خاصة فى دنيا الغناء بمصر حيث كانت أغنية السهرة الرئيسية ، لقب بعمدة الطرب والغناء ، يستغرق أداؤه وقتاً طويلاً ، حيث يقوم المطرب خلال الأداء بجولة نغمية فى مختلف المقامات مستعرضاً بذلك إمكانياته الصوتية وقدراته ومهاراته فى الانتقالات اللحنية المتعددة ، أى أن الدور الغنائى لوحة فنية متكاملة بألوانها وخطوطها ، التى تظهر من خلالها أهم ملامح وخصائص الموسيقى العربية .

والدور الغنائى تكامل وتناسق بين المطرب والملحن والعازف ومجموعة المذهبجية ، فتلحين هذا الشكل الغنائـى يتطلب درايـة ومزيد من المعرفة بكل قواعد وأصول الموسيقى

العربية ، أم الغناء فلابد وأن يكون المطرب ذو إمكانيات صوتية يستطيع بها أن يلحق في منطقة الجوابات (المنطقة العليا الحادة) في أعالي مسارات المقامات ، كما يجب أن يكون في مستطاع هذا المطرب أن يهبط بصوته إلى (أراضي) المقام أي المنطقة الصوتية الغليظة ، هذا بالإضافة إلى أن يتميز هذا المطرب بالقدرة على الإبداع والإرتجال الفوري التلقائي وهذا يتطلب بطبيعة الحال معرفة المسارات التركيبية اللحنية لكل مقام ، كل هذا يتطلب عازف يحتوي رصيد معرفته الموسيقي على كل ما ذكرناه ، لأنه مطالب بمصاحبة المطرب ومتابعته وترجمة ما يؤديه أما بالنسبة لمجموعة المذهبجية والتي تقوم بالغناء التبادلي والتجاوبي في الجزء المسمى بـ (الهنك) فهي أصوات مختارة قادرة على الأداء ، بل أن كل منهم أصبح مطرب ، مثل محمد السبع وعبد الحي حلمي ومحمد عبد المطلب ، الذي عمل مذهبجي في تخت محمد عبد الوهاب ... وغيرهم .

التكوين الفني للدور الغنائي :

لقد مر التكوين الفني لقالب الدور بأربعة مراحل أساسية :

المرحلة الأولى :

وقد كان عبد الرحيم المسلوب رائداً لهذه المرحلة ، بل وينسب إليه إبتكار هذا القالب الغنائي ، وقد عاش حوالي مائة وخمس وثلاثون عاماً (١٣٥) كان شيخ مشايخ منشدي الأذكار والموشحات الصوفية ، صاغ العديد من الألحان للدور الغنائي في مرحلته الأولى والذي كان ينقسم فيها إلى (المذاهب والأغصان) ، وهذا التقسيم شبيه بتركيب الطقطوقة الغنائية ، ولذا يمكننا القول بأن هناك انطلاقة واحدة لكل من الطقطوقة والدور حيث بدأ كل منهما بمذهب وأغصان ، ثم أخذ كل شكل أسلوب وقالب خاص به فيما بعد .

فالمذهب ، تؤديه المجموعة الصوتية (المذهبجية) بجانب جميع الأغصان ما عدا الغصن الأول فكان يؤديه رئيسهم (المطرب) . أما من ناحية التركيب النغمي ، فكان لحن المذهب و بعده لحن الغصن وميزانه في أغلب الأحيان ثنائي بسيط ($\frac{2}{4}$) الوحدة البسيطة ، أي أن المذهب والغصن كانا في بداية عهد الدور من بحر عروضي واحد ولحن إيقاع واحد كما لا يتخلل الغناء (لزمات) موسيقية للربط بين الجمل الغنائية .

ومن النماذج التي توضح هذا ، الأدوار التي لحنها المسلوب في المرحلة الأولى مثل أدوار (البدر لاح في السماء - صوت الحمام على العود - يا حليوه يا مسليني) .

أما التخت التقليدى المصاحب للدور الغنائى فى هذه المرحلة فكان عدده لا يتجاوز أربعة عازفين وإثنين من المذهبجية والمطرب ، أى سبعة أفراد بما فيهم العازفين والمطرب والمذهبجية . أما الآلات فكانت (قانون - ناى - عود - رق) .

المرحلة الثانية :

وفيها استكمل الشيخ المسلوب قالب الدور الغنائى من حيث التركيب الفنى مضيفاً إلى التخت بعض الآلات الموسيقية ، مما زاد فى إمكانياته للأداء كان نتيجته التوسع فى طريقة تلحين الدور فدخل على الغصن تنوعات لحنية يشترك فى أداء بعض حركاته عدد محدد من المنشدين ذوى خبرة ومتميزين بأصواتهم القوية أدى ذلك كله إلى أن التلحين أصبح لا يلتزم السير طوال الدور على الطريقة القديمة ، أو كما فى المرحلة الأولى بل أصبح الملحن ينتقل من مقام إلى آخر وفقاً لما يقتضيه التركيب النغمى ، وهذا جعل التلحين دائم الحركة متجدد لدى المستمع ، كما أدخل على الدور ما يسمى بـ (الهنك) وهو التبادل الغنائى بين المطرب ومجموعة المذهبجية (المجموعة الصوتية) أثناء أداء الحركات بهدف التلوين الصوتى .

ومن نماذج الأدوار الغنائية فى هذه المرحلة ، نذكر دور (العفو يا سيد الملاح) من ألحان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب ، وقد ساعد على إنتشار قالب الدور الغنائى بهذا الأسلوب المتطور المتجدد فى طريقة التلحين والأداء ، ظهور مجموعة من أعلام الغناء من ذوى الإمكانيات الصوتية المتميزة والتى لها قدرات فائقة فى الارتجال الفورى والتحويل النغمى .

المرحلة الثالثة :

وفى هذه المرحلة وصل الدور الغنائى إلى قمته فى البناء والتركيب الغنائى واللحنى ، وقد أدى إلى ذلك مجموعة من العوامل من أهمها نذكر :

أولاً : الاتصال المستمر الذى كان بين مصر وجيرانها من البلدان الإسلامية خاصة تركيا ، وكانت وقتئذ مقراً للخلافة ومركزاً للفنون الموسيقية والغنائية فى الشرق ، فكان نتاجاً لهذا الاتصال التأثير المتبادل فى الموسيقى بين مصر وتركيا ، حيث زار نخبة كبيرة من رواد الموسيقى العربية تركيا أكثر من مرة ، كما وفد إلى مصر فرق موسيقية تركية .

ثانياً : الزيادة فى عدد آلات التخت التقليدى ، حيث دخلت آلة الكمان ، وكبر حجم الصندوق المصوت لآلة القانون ، ودخلت عليه بعض التحسينات من حيث الصناعة كذلك زاد عدد التخوت الموسيقية ، حيث كون كل (مذهبجى) وكل ملحن ، تخت خاص به .

ثالثاً: أدى تطور التخت التقليدى إلى ظهور الكثير من الأصوات الجميلة والتى تميزت بقدراتها وإمكانياتها المختلفة ، حيث يرتجل المطرب أثناء غناء الدور ما يمكن أن تبلغه مهارته الفنية وقدراته الخاصة فى الانتقالات اللحنية ، وذوقه فى اختيار هذه الانتقالات فكان فى استطاعة المطرب أن يعيد الحركة الغنائية الواحدة فى صور شتى ، تبعاً لإمكانياته الصوتية وخبرته فى علم النغم (المقامات) .

رابعاً: انتشار ظاهرة السهرات الخاصة وحفلات المناسبات ، وخاصة فى منازل الأثرياء ، فكان الدور الغنائى يحتل فيها الجانب الرئيسى من الغناء أى الأغنية الرئيسية التى يطربون ويستمتعون بها ساهرين حتى الصباح ، أو كما كان يقال (لغاية مطلع الشمس) .

خامساً: ظهور الحاكى (الفوتوغراف) ، ففى عام ١٩٠٦م ظهرت هذه الآلة العجيبة فى معظم المنازل المصرية ، وفى الوقت نفسه سجلت شركات الاسطوانات الكثير من الأدوار الغنائية بأصوات مشاهير المطربين فى ذلك العصر .

أهم التطورات التى لحقت بقالب الدور فى مرحلته الثالثة :

أ - اللزمات الموسيقية ، التى تخللت غناء الكلمات أثناء أداء المذهب والغصن والتى ربطت بين الجمل الغنائية الملحنة .

ب - التوسع فى ترديد (الهنك) ، والهنك اصطلاح فنى يدل على الأسلوب الخاص الذى يبدعه المغنى ، عندما يؤدى حركات الدور الغنائى وما يتبع ذلك من تبادل الآهات بين المغنى ومجموعة المذهبجية .

وفى (الهنك) تطلق للمغنى حرية التصرف والتعبير فى الغناء ، فينطلق وفق براعته الفنية ومقدرته فى الأداء ، وتمرسه بقواعد الغناء من خلال التمهيدات الانتقالية بين مقام وآخر، والتى يقوم بها خلال ارتجالاته وابتكاراته قبل أن يعود للمقام الأساسى الذى لحن فيه الدور ، كذلك يسمح (الهنك) للمغنى باستعراض صوته عن طريق الآهات والليالى ، التى يحلو له ترديدها قبل أن يعود إلى المقام الأساسى ليختتم به الغناء .

ج - زاد عدد عازفى التخت العربى التقليدى حتى أصبح عدد أفراده عشرة ما بين عازف ومردد .

د - أصبح أداء الدور الغنائي يستغرق وقتاً أطول ، وخاصة عندما يكون المطرب ذو خبرة في أداء هذا اللون من الغناء ، فعلى الرغم من الألوان المقامية المختلفة في تلحين الدور ، وتعدد الأوزان وكثرة الانتقالات اللحنية فإن المطرب يتصرف في الأداء تبعاً لخبرته ورسوخ قدمه وغزارة مادته ، وإمكانياته الصوتية وقدرته على الارتجال .

التركيب الفني للدور الغنائي في مرحلته الثالثة :

ورغم أن الدور في هذه المرحلة قد تكون مثل الطقطوقة من (مذهب وغصن) غير أنها مختلفين حيث أن لكل منهما وظيفة تختلف عن الأخرى .

المذهب :

كانت العادة في صياغة لحن المذهب ، أن يكون عبارة عن عرض لحني يؤديه جماعة المذهبجية مع المطرب ، وأحياناً ينفرد المطرب به مع مراعاة الانطلاق حتى الدرجات الصوتية العليا للمقام الملحن منه والاستقرار في النهاية على أساس المقام ، ويمكن تقسيم المذهب إلى ثلاثة أجزاء على الوجه التالي :

الجزء الأول : عرض للمقام الأصلي بجنسيه (الأصل والفرع) .

الجزء الثاني : يتجه باللحن إلى منطقة الجوابات (الدرجات العليا للمقام) حيث المسار العلوي جنس فرع الفرع) .

الجز الثالث : ويتسلسل بانتظام من الدرجات العليا إلى أسفل النغمة حتى يتم الاستقرار ، مع مراعاة التقليد المتبع في الإيقاع ، وهو يكون في معظم الحالات (صياغة المذهب في ميزان ($\frac{8}{4}$) ضرب مصمودي كبير ، أو في ميزان رباعي ($\frac{4}{4}$) ضرب الوحدة الكبيرة) .

بعد أداء الجزء الثالث وببطئ يتم أداء اللزمة وهي عبارة عن جملة موسيقية تتكرر أكثر من مرة ، تنحصر وظيفتها في التمهيد المغني في القسم الثاني والمسمى (الغصن) .

الغصن :

- يؤدي المغني جملة غنائية منفرداً ، تتفق والشطر الأول من الجملة الغنائية الأولى والتي يكون قد تم أداؤها في المذهب ، ولكن بكلمات مختلفة .

- من بعد هذه الجملة الغنائية يؤدى من ثلاث إلى أربع جُمل أخرى بين كل منها (لزمة) موسيقية وظيفتها تنحصر فى ترك فرصة للمغنى لكى يستعد لتكرار الجملة الأولى المستعارة من المذهب بتلوين لحنى آخر ويتم ذلك تبعاً للتفاعل والتجاوب بينه وبين جمهور المستمعين ، ويستمر هذا التلوين الغنائى ، وقد كان يسمى بـ (الحركات) .
- ثم ينطلق صوت المطرب بكلمة (آه) لترددها المجموعة من بعدها فيقوم بعرض جملة غنائية جديدة بلوناً نغمياً أكثر من ثلاث مرات ثم يؤدى المجموعة من بعده الجملة الغنائية الأساسية ، ويستمر المطرب بعد ذلك فى التلوين الغنائى إلى أن يؤدى تسليم يشعر من خلاله المذهبجية بإنتهاء التلوين الغنائى فتردد المجموعة الجملة الأساسية الأولى .
- يتكرر هذا التبادل التجاوبى بين المطرب والمجموعة فى جمل لحنية جديدة أخرى على هذا النمط الاستعراضى ، حتى ينطلق المطرب بـ (آه) فى درجة صوتية معينة بزمن محدد ثم يشترك الجميع (المطرب والمذهبجية) فى غناء الجزء الأخير من المذهب ، فينتهى الغصن ومعه ينتهى لحن الدور الغنائى .

ملحوظـة :

- كان يؤدى الدور الواحد أكثر من مطرب ، وكل مطرب يلون فى الأداء النغمى والتركيب اللحنى تبعاً لقدراته الصوتية ومهارته فى التحويل النغمى .

الدور الغنائى فى هذه المرحلة من خلال أعمال عبده الحامولى ومحمد عثمان : يرجع بقاء وخلود قالب الدور الغنائى إلى ثمرات التعاون المشترك بين كل من عبده الحامولى ومحمد عثمان .

لقد كان الحامولى يؤدى أدوار محمد عثمان فيتصرف فيها بما يفضى عليها ثوباً جديداً ، تبدوا فيه أمام جمهور المستمعين وكأنها من تلحينه ، حتى لقد التبس الأمر على الكثيرين فى بعض هذه الأدوار ، أيهما كان الملحن محمد عثمان أم عبده الحامولى ؟

لقد كان عثمان والحامولى يتبادلا الدور ، فيحافظان علىالمذهب فى صورته اللحنية الأصيلة ، ماعدا بعض الحالات النادرة إذ يخالف أحدهما الآخر فيلحن كلاهما لحناً مختلفاً لزجل واحد ، كما حدث فى الدور المعروف (بعد الخصام حبى اصطلح) .

أما الغصن فلا محافظة إلا على بعض العبارات الأساسية ، أما فى معظم الأحيان ، فهو بين أيديهم موضعاً للتبديل والتغيير ، فيذهب كل منهما فيه مذاهب مختلفة ، فيها التفنن وحسن

الصياغة بل ميداناً خصباً للتلوين الموسيقى والإبداع ، والقدرة على الارتجال التلقائى والفورى ، فيستمع الجمهور فى الدور الواحد غناءاً من الحامولى غير الذى سمعه من محمد عثمان ، كما يستمع أيضاً من الحامولى دوراً فيه الجديد من الإبداع عما كان عليه هذا الدور بعينه بالأمس .

وهكذا كان قالب الدور الغنائى نقطة انطلاقة تطورت من خلالها ألوان الغناء العربى ، واتضحت الملامح الأساسية لموسيقانا العربية والتى من أهم عناصرها الارتجال التلقائى الفورى .

ويروى قسطندى رزق فى كتابه (الموسيقى الشرقية) (ج١) الواقعة التالية :

" كان أحياناً عبده الحامولى يبتعد عن المألوف ، ويتحول الدور من نغمته الأولى إلى نغمة ثانية ثم يعود إلى الأولى ويقفل بها الدور "

أما محمد عثمان فله باع طويل فى الابتكار اللحنى الطروب ، فكان فى حدود خمس درجات صوتية ، يبتكر ويلون ويغير الجملة الموسيقية إلى العديد من الجمل المختلفة التراكيب والتى يكون نتاجها اثارة الطرب فى نفوس السامعين .

لقد تطور محمد عثمان بقالب الدور الغنائى ، فوصل به عن طريق ابتكاراته وتركيباته اللحنية إلى قمة البناء الفنى ، كما أجاد استخدام (الهنك) ، وزاد عليه أسلوباً جديداً تميز بإيجابية الحوار بين المغنى والمجموعة الصوتية ، كما أولى عناية خاصة بتصوير مدلولات كلمات الدور ، فوصل بألحانه إلى قمة التطريب بما يستلزمه من زخارف لحنية منمقة ، وتعبير عن معنى الكلمة فى الوقت نفسه .

واستكمالا للمرحلة الثالثة ، نذكر : إبراهيم القبانى الذى تميز بأسلوب خاص فى تلحينه للأدوار ، حيث قام باستعمال مقامات وأوزان لم تستعمل فى تلحين الدور من قبله ، من هذه المقامات نذكر :

- مقام المستعار (من عائلة السيكا) فى دور (أنا غرامى له العجب) .
- مقام البسنديدة (من عائلة النوأثر) فى دور (الحبيب كان منى قريب) .
- مقام الساذكار (من عائلة الراست) فى دور (الفؤاد مخلوق لحبك) .
- مقام النيرز (من عائلة الراست) فى دور (أحب الحسن خالص) .

ومن الأوزان والضروب ، نذكر :

- سماعى دارج - فى دور (الحبيب كان ليه هجرنى) .
- الأقصاق سماعى - فى دور (أنا فؤادى يوم عشق) .

كما أن إبراهيم القبانى لم يتقيد بالطريقة المعتادة فى مدخل الدور فوضع مقدمات موسيقية خاصة تسبق بعض أدواره ، أدخل (اللزمات) لتربط بين الجمل اللحنية، وتعطى فرصة يستريح خلالها المطرب ويستعيد أنفاسه .

ونشير أن القبانى قد استخدم فى تركيبة ألحانه للأدوار (القفزات اللحنية) خاصة فى الآهات ، وجمع بين الأصوات الحادة فى الجواب والغليظة فى القرار ، وهذا يعطى فرصة للمطرب القدير لاستعراض إمكانياته الصوتية .

المرحلة الرابعة :

وقد انطلقت هذه المرحلة من التطور الذى حظى به قالب الدور الغنائى على أيادى مجموعة من الرواد ، كان أبرزهم الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمد عثمان وعبده الحامولى وإبراهيم القبانى ، ومن بعدهم كانت الألحان التى صاغها داود حسنى وسيد درويش وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ، مدرسة حديثة استمرت حتى الثلاثينيات ثم توقف الكل عن تلحين الدور الغنائى وربما يرجع ذلك إلى بداية الاهتمام بالتأليف الآلى ، والموسيقى التصويرية والأغنية السينمائية والأوبريتات .

ومن أبرز رواد هذه المرحلة فى تلحين الدور (سيد درويش) الذى نهج فى تلحينه للأدوار نفس أسلوب محمد عثمان من حيث الحبكة الفنية ، ومسايرة ألحانه لمعانى الألفاظ كما اهتم بالانتقالات اللحنية منطلقاً منها إلى مسارات وانتقالات لحنية جديدة .

أما زكريا أحمد ، فقد تميزت ألحانه بالصدق فى التعبير ، والأصالة والثراء فى التلوين النغمى والنابع من خبرته فى علم الأنغام وارتباطه وتأثره بالبيئة التى نشأ فيها .

أما محمد عبد الوهاب ، فتأثر فى البداية بمن سبقوه ثم أنطلق ليبتكر ويبدع ، حيث أدخل على تلحين الدور (تعدد التصويت) بصورة بسيطة ومقبولة لدى المستمع العربى ، كما أثرى ألحانه بالتلوين الإيقاعى ، بالإضافة إلى أنه طوع بعض الآلات واستخدامها أثناء الأداء ، كما ساعده صوته المتمكن من إضافة تركيبات لحنية جديدة على المسارات النغمية للدور الغنائى .

الطقطوقة الغنائية

منظومة زجلية* رشيقة اللحن ، ونوع من الغناء البسيط الذى ظهر فى مصر فى أوائل القرن العشرين تقريباً ، ويطلق أحياناً على الطقطوقة (أهزوجة) جمعها أهازيج (نوع من الخفائف) كما فى سوريا ، وقد إنتشرت الطقطوقة فى جميع الأوساط ، حيث غناها الإنسان فى كل المستويات ، فقد أعجب بها رجل الشارع فى الوقت نفسه رددها المتعلم والمثقف فهى فن جماهيرى يحتوى على معايير تصور بصدق وأمانة حياتنا الاجتماعية والفكرية .

وكلمة (طقطوقة) تتكون من (طق + طق) ، أى أحداث صوت خفيف وسريع ، وهذا هو تفسيرها كمصطلح لغوى ، وعندما نتعرف على هذه الكلمة كمصطلح فنى ، فنجد أنها مستنبطة من نفس التفسير اللغوى ، حيث تميزت بالبساطة فى الكلمة واللحن ، ويتناول نظم الطقطوقة العديد من المواضيع المختلفة والتى تشمل كل جوانب الحياة ، ولذلك نلاحظ أنها لها تاثير كبير فى التوجيه والإرشاد القومى والخلقى ، حيث تساهم وتساعد فى نشر الفضيلة والحث على ترك الرذيلة ، والطقطوقة الغنائية سلاح ذو حدين ، حيث لها الجانب الإيجابى والذى سبق وأن ذكرناه ، كما أن لها جانب سلبى وهذا يتضح لنا من خلال مجموعة الطقاطيق الخليعة المعنى والمبتذلة الأداء ، والتى ظهرت فى آواخر القرن الماشى ، وقد سبب هذا وساهم مع عوامل أخرى على الانحراف بالأخلاقيات العامة ، ومن هذه الطقاطيق والتى ظهرت فى مصر نذكر : طقطوقة (ارخى الستارة اللى فريحنا) ، وطقطوقة (بعد العشا يحلى الهزار والفرفشة) .

---

* الزجل آخر تطور منى به الشعر ، وجد منذ أن كانت لغة عامية إلى جانب اللغة العربية ، فالزجل هو مقول العامة ، ومن الناحية اللغوية هو التطريب تطريباً ينساق الشعر وزناً ، يعتمد على مخارج الحروف والكلمات كما يخرج الناطق ، وللزجل بيئته الشعبية ، والزجل بابه مفتوح للإبداع والابتكار ، شأنه شأن اللغة العامية يدخل عليها كل يوم الجديد فتقبله ، وتلغى من قاموسها ما يجب ألغاؤه وتنساه ، ومع مر العصور اختطلت العامية بالفصحى فوجدنا فن الزجل على ألسنة الفصحاء ، فأرتفع مستوى الزجل إلى الشعر الفصيح ، ومثال ذلك ما نظمه أمير الشعراء " أحمد شوقى " ولحنه وغناه الموسيقار " محمد عبد الوهاب " فى (الليل لما خلى) ، فكان هذا العمل إنطلاقة جديدة فى الغناء العربى من حيث الكلمة واللحن والأداء الآلى الغنائى والزجل خير معبر عن الشعوب ، حيث يقوم بوصف أحوالها وترجمة أحاسيسها وبؤسها ونعيمها ، ومن هذا المنطلق نستطيع القول بأن الزجل هو الأمة بكل مظاهرها ، وقد كان الزجل أسلوب النظم لمعظم الأشكال الغنائية العربية ، ومنها نذكر : (الطقطوقة – الدور – المونولوج – الديالوج – الليالى والموال – العتابا والميجانا – الأبوذية – العروبى – الملحون ..... إلخ) .

وإن ظهر فى نفس الوقت بعض الطقاطيق الوطنية ، كما ساهم الموسيقار محمد عبد الوهاب وسيدة الغناء العربى " أم كلثوم " فى وقف هذا التيار من الأغانى المبتذلة الأول بألحانه وأدائه ، والثانية بأدائها مع اختيار كل منها لكلمات ذات مستوى راق رفيع . ومن الرواد الذين ساهموا فى رفع مستوى النص الكلامى للطقطوقة الغنائية ، نذكر : (بديع خيرى - بيرم التونسى - أحمد رامى - أحمد عبد المجيد - صلاح جاهين - مأمون الشناوى - حسين السيد .... وغيرهم) .

التركيب الفنى للطقطوقة :

يتميز التركيب الفنى للطقطوقة الغنائية بالبساطة فى ألحانه وكلماته وسهولة أدائه ، وقد كان بناء الطقطوقة من مقاطع المذهب والأغصان تشبه الدور الغنائى فى أولى مراحله ، وأن تميز ميزان الطقطوقة بالسرعة واللحن بالبساطة فى التركيب ، وقد مر قالب الطقطوقة الغنائى فى تطوره بعدة مراحل مختلفة ، وفى فترات زمنية محدودة .

المرحلة الأولى :

- لحن واحد للطقطوقة كاملة بما يحتوى من مذهب وأغصان .
- المطرب يؤدى (المذهب) تردده المجموعة الصوتية (المذهبجية) من بعده .
- المطرب يؤدى (الغصن) تردد المجموعة الصوتية المذهب من بعده .

ومن أوائل الذين لحنوا بهذا الأسلوب ، نذكر : (محمد على لعبة - أحمد الجرشة - صبرى لولو - محمد حلمى - عبد الفتاح هارون) ، ومن أشهر الألحان نذكر : (زورونى كل سنة مرة ، سيد درويش) ، (قمر له ليالى ، دواود حسنى) .

المرحلة الثانية :

أ) القسم الأول : أصبح للمذهب لحن مخالف لألحان الأغصان أمثلة الطقطوقة الغنائية من هذا النوع ، من ألحان سيد درويش (يا بلح زغلول ، خفيف الروح ، أهو ده اللى صار) ، ومن ألحان محمد عبد الوهاب (مين عذبك ، خايف أقول إللى فى قلبى ، حسدونى وباين فى عنيهم) ، ومن ألحان زكريا أحمد (يا حليلة يا حليلة ، يا صلاة الزين) .

ب) القسم الثانى : أصبح للمذهب لحن وكل غصن من الأغصان لحن خاص به ، من هذا النوع نذكر : (شبيكى لبيكى - غنيلى شوية شوية) لحن زكريا أحمد .

المرحلة الثالثة :

فى هذه المرحلة تم الاستغناء عن المجموعة الصوتية ، كما وضح الاهتمام بالمقدمة الموسيقية والتى أصبحت تختلف تماماً عن لحن المذهب ووضع (لازمات) موسيقية قبل كل غصن من الأغصان ، كما أصبح هناك اهتمام بمساير اللحن لمعانى الكلمات ، ومن نماذج هذا النوع من الطقطوقة الغنائية نذكر : من ألحان زكريا أحمد (أنت فاكرانى ولا نسيانى - اللى حبك يا هناه ، أداء أم كلثوم) ، ومن ألحان محمد القصبجى (مدام بتحب بتنكر ليه - ليه تلاوعينى وأنت نور عينى ، أداء أم كلثوم) ، ومن ألحان محمد عبد الوهاب (ساعة ما بشوفك جنبى - لا مش أنا اللى أبكى - ظلموه) ، ومن ألحان فريد الأطرش (عنيه بتضحك وقلبى بيبكى - علشان مليش غيرك - بقى عايز تنسانى) ، ونشير أنه فى هذه المرحلة قد تميزت بالتلوين المقامى (النغمى) والتلوين الإيقاعى .

سيد درويش وتحلين الطقطوقة الغنائية :

لقد تميزت ألحان سيد درويش للطقطوقة بالبساطة اللحنية والإيقاعية واستعارة الجُمل الموسيقية الفلكلورية ، وهذا أدى إلى سرعة إنتقال الأذن لها وتعلق القلب بها وتغنى اللسان بها .

زكريا أحمد وتحلين الطقطوقة الغنائية :

للموسيقار زكريا أحمد باع طويل فى تلحين الطقطوقة ، ففى عام ١٩٢٣م حيث كان فى السادسة والعشرين من عمره ، لحن أول طقطوقة (ارخى الستارة اللى فريحنا) ، وسجلتها شركة اسطوانات (بيضافون) ، غناها عبد اللطيف ومنيرة المهدية ، الذى واصل زكريا تلحين الطقاطيق لهما ، وأيضاً لزكى مراد (والد الفنانة ليلى مراد) ملكة الأغنية السينمائية ، وفى عام ١٩٣٠م إنطلق من خلال صوت أم كلثوم ليطور الطقطوقة ، حيث غنت من ألحانه (اللى حبك يا هناه) فجمع فيها لأول مرة بين عدة نغمات مختلفة ، تبدأ أحداها فى المذهب ، وتنتهى به ، وفيما بين المهب والختام تتعاقب النغمات متعددة بتعدد الأغصان .

وبهذا التجديد الذى أضافه زكريا أحمد تخلصت الطقطوقة من الرتابة والسير على الوتيرة الواحدة فى لحنها من البداية إلى النهاية ، ومن الطقاطيق الغنائية التى أجاد تلحينها زكريا أحمد وبرع فى تلوينها النغمى طقطوقة (يا حلاوة الدنيا) بالإضافة إلى الاهتمام بالتعبير عن

المعانى الكامنة داخل الكلمات التى نظمها " بيرم التونسى " ، وقد ارتبط تطوير زكريا أحمد للطقطوقة بعنصر التطريب الذى لازمه فى كل ألحانه بصفة عامة ، وأخذ الجانب الأول من اهتمامه ، وكلنا نتذكر (غنيلى شوية شوية) و (الورد جميل) شدت بهما سيدة الغناء العربى " أم كلثوم " .

محمد القصبجى وتحلين الطقطوقة الغنائية :

تميزت ألحان القصبجى بالإنطلاقة فى محاولات مستمرة للتفنن فى إبراز معانى الكلمات بأسلوب جديد متميز ، ونجح فى هذا إلى حد كبير ، وأن كان فى الوقت نفسه قد أتقن الأسلوب التقليدى لتلحين الطقطوقة ، ومن ألحانه نذكر (أنا الحبيبة صدقنى . يا قلبى أصبر على دى الآسية . شال الحمال . ليه تلاوعينى وأنت نور عينى ... إلخ) .

محمد عبد الوهاب وتحلين الطقطوقة الغنائية :

لقد تميزت ألحان محمد عبد الوهاب بالجملة اللحنية الجميلة ، والتى يتخللها التطريب بصورة مفاجئة فينجذب المستمع ويشعر بنشوة وطرب ، وقد إلتزم بالقالب الفنى للطقطوقة ثم لجأ إلى مزيد من التبسيط الذى يستلزمه تلحين هذا الشكل الغنائى ، مع تحديث الأغنية أى جعلها تنطق بلغة العصر مستغلاً الإيقاعات الراقصة ، كما لحن فى نفس الوقت مجموعة كبيرة من الطقاطيق ترتقى إلى المونولوج ، ومن ألحانه لقالب الطقطوقة الغنائية نذكر : (ياللى نويت تشغلنى . أنسى الدنيا وريح بالك . مين عذبك . يا وابور قوللى رايح على فين . ساعة ميشوفك جنبى . حسدونى وباين فى عنيهم . لما أنت ناوى تغيب على طول . يا ناسية وعدى ... إلخ) .

فريد الأطرش وتحلين الطقطوقة الغنائية :

لفريد الأطرش رصيد كبير من الطقاطيق التى لحنها وغناها ، تميزت بالبساطة والحركة والجمال اللحنى ، ومن ألحانه ، نذكر : (نورا يا نورا . أنا واللى بحبه . أنا وأنت . هلت ليالى . أبو ضحكة جنان . أحبابنا يا عين . قلبى ومفتاحه ... إلخ) .

رياض السنباطى وتلحين الطقطوقة الغنائية :

أهتم رياض السنباطى بـ (اللازمات الموسيقية) والمقدمات التى تلفت النظر وتثير الانتباه لما تميزت به من حركة وحيوية ، فمن الطقاطيق التى لحنها وغنتها أم كلثوم نذكر : (أفـرح يا قلبى) ، واستمر يبدع ويجتهد من خلال صـوت أم كلثـوم فوصـل بالطقطوقـة بمـا تحتـوى فى التركيبات اللحنية والمقدمة (اللازمات) الموسيقية إلى لحن (الحب كده) التى نظم كلماتـها " بيرم التونسى " ، ومن خلال صوت صالح عبد الحى والذى يمثل المدرسة القديمـة فى أسلوب الأداء إستمعنا إلى (ليه يا بنفسج) التى احتـوت علـى التطريـب والتلويـن النغمـى ، ومـن أحـان رياض السنباطى التى شدت بها أم كلثوم نذكر (على بلد المحبوب ودينى) .

وهناك بعض الطقاطيق التى تم صياغتها على نمط الأغنية الشعبية ، وهـى أغنية جماعية زجلية ، سهلة الكلمات ، بسيطة فى تركيبها اللحنى والإيقاعى ، تطورت فـأصبحت تغنى فردية مع المجموعة ، إكتسب صفات ألحان التراث الشعبى لخلـود ألحانها وترديدهـا مـن كافـة النـاس علـى مختلف مستوياتهم الثقافية .

ومن رواد تلحين هذه الطقاطيق " سيد درويش وزكريا أحمد وفريد الأطرش " وأن كان رياض السنباطى له باع طويل فى هذا المجال وذلك عندما لحـن (علـى بلـد المحبـوب ودينـى) عام ١٩٣٣م وغناها عبده السروجى فى فيلم (وداد) فشاعت هـذه الطقطوقة ورددها كل الناس فى مختلف الأوساط وبهذا دخلت فى نطاق الأغنية الشعبية .

أما " محمد عبد الوهاب " فكانت بصماته واضحة فى هذا اللحن من خلال لحن (يا للى زرعتوا البرتقال) مع رئيفـة عفيفى فى فيلم " يحيـا الحـب " ولحـن (هليـت يـا ربيـع) فـى فيلـم " رصاصة فى القلب " .

أما " فريد الأطرش " فقد أتقن تلحين هذا اللون الغنائى وذلك بالاستعانة بـالرصيد الذى حفظه من ألحـان الـتراث الشعبى العربـى (الشامى والمصرى) حيث تميزت ألحانه بالإيقاعات السريعة الحادة والمزج بين ألحان كل المنطقة العربية تقريباً ماعدا (الخليج) ، ومن ألحانه فـى هذا الشكل الغنائى نذكر (يا عوازل فلفلوا) ، (تأمر على الرأس وع العين) ... إلخ .

أما " سيد درويش " الذى أرسى أصول الأغنيـة الشـعبية مـن خـلال ألحانـه ، فمعظـم الطقاطيق التى لحنها أخذت الصفـة الفلكلوريـة ، وذلـك لأنـه اسـتمد جملهـا الموسـيقية مـن أفـواه الشعب ، فأخذها وهذبها وأضاف إليها لتعود مرة أخرى فيرددها كل إنسان مـنتهجاً بها ، نذكـــر :

(الحلوة دى قامت تعجن فى البدرية) و (طلعت يا محلا نورها شمس الشموسة) و (زورونى كل سنة مرة) و (يا بلح زغلول) .

أما " زكريا أحمد " فقد تميزت ألحانه بجانب الأصالة والصبغة الشعبية بالتعمق فى استخدام المقامات ، كذلك استغل فى أسلوب تلحينه لهذا اللون حروف المد (الألف والواو والياء) ليتيح للمطرب مجالاً كبيراً للتطريب فى مختلف المقامات ، ومن ألحانه نذكر : (يا صلاة الزين) و (غنيلى شوية شوية) .

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الأغنية الشعبية ، هى الطقطوقة التى لاقت نجاحاً شعبياً منقطع النظير ورددتها الجماهير بمختلف مستوياتها .

المونولوج الغنائي

المونولوج كمصطلح لغوي : كلمة يونانية تنقسم إلي قسمين : (مونـو) بمعني فرد ، و (لوج) بمعني أداء ، أي ان (مونولوج) كمصطلح لغوي ، يقصد بها (الأداء المنفرد) .

أولاً : المونولوج العاطفي

غناء ينفرد بأدائه المطرب بدون مصاحبة له من مجموعة المذهبية (المجموعة الصوتية)، وهو نوع ولون الغناء العاطفي الوجداني ، عن طريقه يعبر لنا المطرب أو المطربة عن أحاسيسه ومشاعره وذلك من خلال كلمات المونولوج التي غالباً ما تتناول مواضيع يكون أغلبها متناولاً آلام المحبين ووصف لمشاعرهم الفياضة وأحاسيسهم الرقيقة .

والمونولوج ، يحتوي الكلمات الزجلية التي تجمع بين فصاحة اللغة وعاميتها ، ولكنه أحياناً يصاغ باللغة العربية الفصحى ، فيكون شعراً يتميز بتعدد أوزانه ، يعتمد علي تفعيلات سهلة من بحور الشعر أو مجزوئها كما يحتمل أن يكون ذو قافية واحدة أو قوافي متعددة .

وقد أرتبط ظهور المونولوج كلون من الألوان الغنائية العربيـة ، إرتباطاً وثيقاً بظهور المسرح الغنائي وأزدهاره ، حيث قد أحتوت المسرحيات الغنائية التي ظهرت في أوائل هذا القرن ، علي الكثير من المونولوجات الغنائية ، كما تبارت هذه الفرق فيما بينها في تقديم هذا اللون الغنائي الذي جذب الجماهير .

دخل المونولوج الموسيقي العربية في العقد الثاني من القرن العشرين ، وكان ذلك نتاجاً لتأثير الإحتكاك الثقافي والفني مع أوروبا ، وفي أحضان المسرح الغنائي ظهر المونولوج والذي يعني جزءاً من المسرحية المغناة فهو عبارة عن أغنية فردية ، أطلق عليه في أوروبا أسم (آريا) وهي مرحلة من مراحل المسرحية الغنائية ، حيث يأتي الوقت للتأمل فيغني المطرب أو المطربة غناءاً وجدانياً يروي ذكريات الماضي معبراً عن المشاعر والمخاوف معرباً عن آماله .

وكانت بداية ظهور المونولوج في مسرحيات سلامة حجازي ثم كامل الخلعي عام (١٩١١) ، ثم في مسرحيات سيد درويش ، وذلك عام (١٩٢٠) في مسرحية (راحت عليك) التي قدمتها فرقة علي الكسار ، ونذكر في هذه المسرحية مونولوج (والله تستاهل يا قلبي) الذي يظهر فيه الطابع الوجداني السردي ... وسرعان ما خرج (المونولوج) من المسرح الغنائي ، ليستقل كلون غنائي سردي خارج سياق المسرح والرواية .

والمونولوج كلحن ينطلق من نقطة بداية لا يعود إليها بالضرورة حتي النهاية ، ويتضمن المونولوج اجزاءاً مختلفة وكأنها مشاهد روائية غير متشابهة ولكنها مترابطة .

وتأكدت معالم المونولوج بتلحين محمد عبد الوهاب لهذا اللون الغنائي حوالي (١٨) مونولوجاً ما بين عام (١٩٢٧) إلي عام (١٩٣٢) منها (أللي يحب الجمال) ، و (الليل يطول علي) و (أهون عليك) و (بلبل حيران) و (في الليل لما خلي) و (مريت علي بيت الحبايب) و (يا تري يا نسمة) .

وفي نفس التوقيت من خلال صوت أم كلثوم لحن محمد القصبجي حوالي (١٨) مونولوجاً منها (وزارني طيفك في منامي) و (إن كنت أسامح وأنسي الأسية) و (الشك يحي الغرام) و (يا غانباً عن عيوني) و (أيها الفلك) .

وبهذه الألحان وصل المونولوج إلي قمة تطوره في الأربعينيات ، ويقال أن المونولوج أخذ إهتمام القصبجي إلا أن محمد عبد الوهاب تفوق في إثراء المادة اللحنية وإضافة ملامح الرومانسية العربية بما إضافه من مشاعر وأحاسيس في مفاجأة الطبيعة وإرتباطها بالمشاعر الإنسانية في الفرح والحزن ، متأثراً بالتلحين الأوبرالي .

واصل القصبجي ومحمد عبد الوهاب في الثلاثينيات تطوير المونولوج منضماً إليهما زكريا أحمد ورياض السنباطي ، لحن محمد عبد الوهاب عام (١٩٣٢) مونولوج (الليل لما خلي فأضاف الشيللو والكونترا باص إلي الفرقة الموسيقية لتصوير المضمون الدرامي للنص الكلامي ففتح آفاقاً جديدة للتعبير الوجداني الموسيقي العربي الذي إرتبط بوصف الطبيعة مستفيداً في غنائه بتقنيات الغناء الأوبرالي مؤكداً علي أصول الغناء العربي المتقن .

وهنا نلاحظ اهتمام محمد عبد الوهاب بالفرقة الموسيقية المصاحبة لغناء هذا اللون ، ففي الحفل الختامي الخاص بإنعقاد المؤتمر الأول للموسيقي العربية في القاهرة عام (١٩٣٢) قدم محمد عبد الوهاب مونولوج (في الليل لما خلي) نظم أحمد شوقي ، وفيها تطويراً ملموساً من حيث الكلمة ، فهي لا تتحدث صراحة عن العشق والهجر والصد ، ولكنها أغنية وصفية تقدم لوحة فنية رائعة ، حافلة بالألوان والظلال ، عامرة بالأحاسيس مشحونة بالإنفعالات ، أنها لون جديد في الشعر الغنائي العربي ، جعله محمد عبد الوهاب لوناً جديداً في التلحين لتخت الموسيقي العربية ، لم يكن الجديد في قدرة موسيقي عبد الوهاب علي التعبير عن المعاني فقط ، ولكنه أضاف آلة (الفيولونسيل) وآلة (الكونترا باص) لأول مرة في التخت العربي التقليدي ليقوما بأداء وظيفتهما الأساسية ، وخاصة في مصاحبة أداء (المونولوج) .

كما أستخدم محمد عبد الوهاب في لحن (الليل لما خلي) الغناء المسترسل الذي يبدو وكأن ليس له إيقاع أو حدود زمنية تكتب ، وأستغني عن الإيقاع الصاخب الصارخ . ومن ألحانه في هذا اللون الغنائي أيضاً ، نذكر : (بلبل حيران) ، (عندما يأتي المساء) ، (أهون عليك) ، (يا تري يا نسمة) ، (مريت علي بيت الحبايب) الذي أدخل فيه آلة (الأوكرديون) لتصاحب الفرقة الموسيقية وتشاركها في الأداء .

ويمكننا القول أن المونولوج كأحد أشكال الغناء العربي ، تطور ونضج وأكتمل فنياً من حيث الشكل والمضمون في الفترة ما بين (١٩٣٠ – ١٩٤٠ م) تقريباً ، حيث أستطاع هذا الشكل الفني وكأغنية غزلية أن يأخذ أبعاده الشاعرية ، علي يد أحمد رامي كشاعر غنائي ومحمد القصبجي كموسيقار وأم كلثوم كصوت ناضج له ملامح مميزة ، قادر علي أداء الغناء العربي بكل ما يتميز به من خصائص فنية ، فهذه الأسماء اللامعة تذكرنا بمونولوج (إن كنت أسامح وأنسي الآسية) ، في أواخر العشرينات قد أعطي محمد القصبجي في هذا اللحن انطلاقة تعبيرية للصوت البشري وساعده في ذلك أحمد رامي بشاعرية كلامه وتفعيلاته المتعددة ، مما أدي إلي تنوع الأوزان والألحان ، وقد كان رامي متأثراً في هذه الفترة الزمنية (الثلاثينيات) بالموجه والأتجاه الرومانسي في أوروبا ، ففي أوروبا وفي نفس الفترة كان يوجد مثل هذا النوع من الغناء ويطلق علية نفس التسمية (المونولوج) .

ولا شك أن القصبجي قد أتقن تلحين المونولوج الغنائي بنوعيه (الزجلي و الشعري) وله تطلعات أبرزها في تلحينه لأغاني فيلم (نشيد الأمل) وهي (يا مجد منيت شبابي ، و نامي يا ملاكي) وغنتهم أم كلثوم ، ومن أهم هذه التطلعات نذكر تكوينه لأوركسترا كبيراً يصاحب الغناء ، كما أدخل نوع من تعدد التصويت في هذه الألحان .

دخل زكريا أحمد حلبة السباق ، فلحن مونولوج (يا بشير الأنس) ، فقسمه إلي مشاهد غير متساوية علي ضرب (الفالس) ولكن التنسيق كان سمة لها ، وفي عام (١٩٣٦ م) لحن السنباطي متأثراً بالقصبجي مونولوج (النوم يداعب عيون حبيبي) تميز باللحن الجميل والفكر الموسيقي ، وواصل السنباطي تلحينه للمونولوج الثري الألحان الخالي من التكرار ، وذلك كما في مونولوج (غلبت أصالح في روحي) ، عام (١٩٤٦ م) ولكن القصبجي وصل الدروة في لحنه (رق الحبيب) عام (١٩٤٤ م) الذي تميز بالثراء اللحني والنضج الفكري والعمق الوجداني ، ولكن كان عبد الوهاب متفوقاً مفكراً .. في مونولوج (عاشق الروح) عام (١٩٤٩) ، الأستاذية في التلحين

والتعبير عن النص الدرامي والجمع بين الأصالة والمعاصرة في أسلوب الأداء ، في تركيب الجملة الموسيقية ، في تشكيل الفرقة الموسيقية ، وتوظيف الآلات لأداء الألحان العربية .

ثانياً : المونولوج الإنتقادي

اللون الإنتقادي لون من ألوان الكوميديا ، وأداة نقد عظيمة للمجتمع ، وقد ظهر هذا اللون من الغناء في أوائل القرن العشرين وقد أخذ المونولوج الإنتقادي في البداية شكلاً فكاهياً ساذجاً ، ثم إرتفع مستواه الفني تدريجياً من حيث الكلمة واللحن والأداء ، ليأخذ صورة جدية عميقة تقوم علي نقد الأوضاع الإجتماعية والسياسية والإقتصادية ، وبذلك أصبح له وظيفة توجيهية فهو مرآة توضح عيوب المجتمع ومشاكله ، ويجسدها وكأنه نوبة للإستيقاظ حتي يتم العلاج ، وفي عام (١٩١٤) غني حسن فائق وحسين المليجي وسيد سليمان وثريا حلمي وعقيلة راتب ومن بعدهم إسماعيل يس ومحمود شكوكو وغيرهما ..

وقد أطلق علي مؤدي المونولوج الإنتقادي (مونولوجست) الذي كان من أهم صفاته حضور ا البديهة والذكاء وخفة الظل وقوة الذاكرة ، والخفة والرشاقة ، والأسلوب الساخر في الأداء الذي يواكبه حركة وتعبير بالوجه وكل جزء في الجسم ، كان المونولوج الإنتقادي يقدم علي مسارح القاهرة والأسكندرية من خلال الفرق الغنائية المسرحية ، ثم إنتقل إلي السينما .

وتوالت حركة تجديد المونولوج الإنتقادي من حيث الشكل والمضمون وظهرت النصوص الكلامية الهادفة الجادة التي إنتقدت العيوب الإجتماعية والأخلاقية وتم صياغة ذلك في لوحة فنية ذات نسيج فكاهي ، ولا شك أن الإذاعة والتلفيزيون كان من المنافذ الهامة لانتشار المونولوج الإنتقادي ، وقد تميز المونولوج الإنتقادي بالثراء في الإيقاعات الداخلية والتنوع في الضروب المناسبة لطابع ولون هذا الغناء ، وقد لعبت المجاميع الغنائية دوراً متميز اً في مساندة (المونولوجست) الذي إستخدم أساليب متنوعة في الغناء منها الإلقاء الإنشادي والتنغيم والغناء المقطعي ، والتأكيد علي بعض الحروف بل يستبدل أحياناً حرف مكان حرف .

صاحب أداء المونولوج الإنتقادي أشكالاً متنوعة من الفرق الموسيقية ، منها فرقه الجاز ومعها آلة البيانو والفرق التقليدية (التخت) ، وأحياناً آلة إيقاع معها أكورديون ، وقد ظهر (المونولوجست) في أشكالاً متنوعة منها إبن البلد مثل (شكوكو) والصعيدي مثل (عمر الجيزاوي) ، أما (إسماعيل يس) ، فقد تنوع في مظهره وذلك ليتقمص الشخصية التي يؤديها .

ومن أشهر المونولوجات الإنتقادية ، نذكر

ورد عليك ، فل عليك ← محمود شكوكو

خطبوها إتعززت ← إسماعيل يس

عيب إعمل معروف ← ثريا حلمي

تطور المونولوج الإنتقادي ليضيف إليه محمود شكوكو فن (الأراجوز) و (الفراتكو آراب) .

المراجــع :

1) أسامة فرحات : " المونولوج بين الدراما والشعر " الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .

2) فكتور سحاب : " السبعة الكبار في الموسيقي العربية المعاصرة " دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٧ م .

3) فكتور سحاب : " الأنواع والأشكال في الموسيقي العربية " دار الحمراء للطباعة والنشر - بيروت عام ١٩٩٧ م .

4) نبيل شوره : " قراءات في تاريخ الموسيقي العربية " دار علاء الدين للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٧ م .

5) نبيل شوره : " المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية " مصر للخدمات العلمية ، القاهرة ١٩٩١ م .

6) برامج إذاعية + مجلات الكواكب + برامج تلفزيونية .

الديالـوج الغنائى

الديالوج كلمة يونانية ، تنقسم إلى جزئين :

الجزء الأول : (ديا) بمعنى أثنين .

الجزء الثانى : (لوج) بمعنى أداء .

أى أداء ثنائى ، أى حوار ثنائى ، يقدم من خلال صوتين فى الغالب ما يكونا مطرب ومطربة .

وقد ظهر هذا اللون من الغناء العربى من خلال المسرح الغنائى ، مسرح (القبانى الدمشقى) ومسرح (سلامة حجازى) فى البداية ، ثم ذاع وإنتشر إلى أن إكتمل نضجه الفنى وشكله المعروف فى أفلام " محمد عبد الوهاب " الغنائية ، فنرى الثنائيات الغنائية التى تكونت منه كطرف و" نجاة على " و " ليلى مراد " و " رجاء عبده " و " نور الهدى " و " راقية إبراهيم " الممثلة .

كذلك أفلام " أم كلثوم " وما أدته من ثنائيات مع " إبراهيم حموده " ، وأفلام " فريد الأطرش " مع " أسمهان " و " صباح " و " شادية " و " نور الهدى " .

ومن النماذج الخاصة بالديالوج ، نذكر

- يا سلام على حبى وحبك (فريد الأطرش + شادية)
- يادى النعيم (عبد الوهاب + ليلى مراد)
- حاجة غريبة (عبد الحليم حافظ + شادية)
- سوق على مهلك سوق (شادية + كمال الشناوى)

كما نذكر أن هناك بعض الديالوجات الفكاهية ، نذكر منها ما أداه " محمود شكوكو " و " ثريا حلمى " و " إسماعيل يس " و " سعاد مكاوى " ... وغيرهم .

الأغنيـة الراقصـة

لون من الأغانى العربية الحديثة ، صاغها الملحنون فى قوالب راقصة معروفة ، مثل رقصة (التانجو Tango) وهو إيقاع أرجنتينى فلكلورى ، أخذوه عن الهنود الحمر ، وأنتشر فى أنحاء العالم عن طريق (الفونوغراف) ، وكان أول استخدام عربى لهذا القالب الراقص ، هو استخدام " محمد عبد الوهاب " له فى مونولوج (مريت على بيت الحبايب) ثم (سهرت منه الليالى) ، وإن كان أسلوب الأداء التطريبى فى الغناء قد أعاق بعض الشئ من تقديم هذا القالب الراقص كما يجب ، ثم استخدمه بعد ذلك " مدحت عاصم " ثم " فريد الأطرش " الذى أتقن التلحين فى هذا القالب الراقص بعد استفادته من خبرة كل من محمد عبد الوهاب ومدحت عاصم ، فمن أعماله نذكر : (يا زهرة فى خيالى) ، (عشك يا بلبل) ، (مش كفاية) ... إلخ .

ومن الرقصات أيضاً نذكر : رقصة (الرومبا) التىعرفت فى (كوبا) وإنتقلت أيضاً إلى العالم عن طريق (الفونوغراف) ، وكان محمد عبد الوهاب أول موسيقار عربى يصيغ عليها الألحان ، وذلك بلحنه لقصيدة (جفنه علم الغزل) أشعار الأخطل الصغير ، فى فيلم (الوردة البيضاء) .

أما (الفالس) وهو إيقاع رقصة تشيكية الأصل ، فصاغ منه ببراعة " محمد القصبجى (أنا قلبى دليلى) غناء " ليلى مراد " ، وعليه لحن " السنباطى " لها أيضاً (يا حبيب الروح) و (إحنا الاثنين) .

النشيــد

النشيد من حيث الأصل الإشتقاقي فأنه يدل على طلب أمر بصوت عال من مخاطب ، بينما يدل على معنى التلبية والاستجابة ، فقولنا (أنشدتك الله) هـو طلب مؤكد ، أي أن الإنشاد ليس فعلاً يؤديه طرف واحد ، بل عملية مركبة من عناصر متعددة يتكامل فيها الجهد وتتوزع الأدوار ، فهناك المتكلم الذي يجد بإنشاده عملية عقلية سلوكية ذات قصد ، وهناك المخاطب الذي يقوم بالجزء الثاني من العملية والمتمثل في التلبية أو الاستجابة وهي أداء فعل أيضاً .

وقد حدد المجمع اللغوي بمصر مفهوم النشيد ، بأنه يقوم على ثلاثة أسس " إنه شعر صحيح ملحن تلحيناً خاصاً ، ويإنشاد جماعة في الغالب " ، والنشيد رفع الصوت ومنه نشد الشعر وأنشده .

فالنشيد لغة لكنها منظومة على بحر من بحور الشعر العربي ، وهو نظم تردده الجماعة وإن ردده الفرد أحياناً ، وهو لحن أي موسيقى ترافق الكلام ، سواء تجسدت هذه الموسيقى في عزف آلة أو آلات تصاحب الإنشاد ، أو كانت لحناً تترنم به الجماعة وتسير وفقاً له في إنشادها .

والنشيد عبارة عن تعبير ثوري يغنى لبعث الأمة وإستيقاظها لرد كيد كل معتد ، بغيض ، وأحياناً يكون النشيد قومياً ورمز الثورة شعب على الطغيان والعبودية والمذلة كنشيد (المارسيليز) نشيد الثورة الفرنسية ، ويلعب النشيد دوراً كبيراً في إرساء القيم القومية والوطنية وغرسها في نفوس الشباب المتطلع نحو مستقبل منشود .

أن الترديد أو الأداء الجماعي للنشيد بحماس ، يتطلب إيقاعاً قوياً يوحد التناسق في العمل الغنائي ، مما يتطلب ألفاظاً منسجمة متآلفة تشكل مع الإيقاع إحساساً عميقاً بالوحدة الموضوعية للجماعة ، ونذكر أنه في المعارك الإسلامية كان للنشيد فعله الحقيقي في تنوير الإحساس بالحق وتعميق دوره الإيجابي فنحس بإيقاع النشيد متمثلاً في نسيجه اللحني .[1]

ولكي يؤدي النشيد وظيفته على الوجه الأمثل ، فلابد من إحتوائه على مضامين تعبر بفاعليته وصدق عن واقع البلاد ومنجزاتها والتغيرات التي طرأت عليها إعتماداً على الفكر الواضح كما لابد من إستخدام العلوم الموسيقية الحديثة وتوظيفها في خدمة النشيد الذي لابد وأن يتسم

(1) عادل الهاشمي : فنون العراق ، ع(١١٤) ، بغداد ، ص ١٥ .

بالسرعة والحركة اللحنية المتوافقة والحيوية ، فيؤدى النشيد أداءاً جماعياً لمجاميع من الشباب الملئ بالحركة النشطة والحيوية الشابة والقوة المعبرة ، وبهذا يشارك النشيد كل الناس فى أفراحهم أينما يتواجدون ، يشاركهم النضال والعمل الجماعى ويتم أداؤه بالتزامن والتواقت مع حركة الناس ، مع العامل فى مصنعه والفلاح فى حقله والتلميذ فى مدرسته فيكون مرآة تعكس الطاقة الإبداعية والإنتاجية لكل طبقات الشعب على إختلاف أنواعها [1] .

أن وظيفة النشيد تبرز فى توحيد الصفوف للقيام بعمل واحد فى نفس الوقت ، فهو ضابط لإيقاع العمل وأهدافه ، وهذه الوظيفة ليست بجديدة فإنشاد البدائى قبل العمل وخلاله كان جزءاً من عملية (التحريض) و (الدفع) اللازم ، وجزء من عملية قوامها إستمرار توفر الحافز اللازم للمضى فى العمل .

وتاريخ النشيد يرجع إلى الأهازيج التى كان يرددها العرب قبيل المعارك فى الجاهلية والإسلام ، أو تلك التى يستقبلون بها أبطالهم .

وتلحين النشيد لا يتطلب إفتعال الإنفعال ، بل يكون ترجمة أمينة صادقة للمضمون الفكرى للنص الكلامى بإسترسال نغمى غير معقد ، ومن الأناشيد التى مازلنا نغنيها وتختزنها ذاكرتنا ، نشيد " أقسمت بإسمك يا بلادى " ونشيد " بلادى بلادى " ونشيد " الله اكبر " ونشيد " خلى السلاح صاحى " .

(١) كريم قاسم عبود : فنون العراق ، ع(٩١) ، بغداد ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

الإنشاد الديني

مقدمـــــة :

(قُلِ ادعُواْ اللَّهَ أَوِ ادعُواْ الرَّحمَنَ أَيّاً مَّا تَدعُواْ فَلَهُ الأَسمَاءُ الحُسنَى)

صدق الله العظيم

سورة الإسراء آية (١٠٩)

إن النغم بسحره ينتزع النفس إنتزاعاً من محيطها المحـــدود ، ومـــن دنيـــا المطـــامع والشهوات إلى الإنطلاق فى فضاء اللانهاية والإستغراق أعلى من الكون والمكان إلـــى حيـــث ينبعث نور الخالق على المخلوق الذى صفا جوهره ، وتخلص من شوائب المادة .

ومن هذا منطلق إحتضنت الأديان على إختلافها قديماً وحديثاً فنون الموسيقى لتنســـج من ألحانها حله نورانية تسبغها على المشاعر ، وتجتذب بها العواطف وتوقـــظ بهـــا الأرواح الصافية لتبعث فيها نوراً من الحب الإلهى الأعلى وهكذا إستخدم المتصوفون الموســـيقى فـــى الإنشاد بين حلقات الأذكار لبلوغ تلك الأهداف الروحيه ، والموسيقى العربية تعتز بتراث ثميـــن خلفته الصوفية فى أجيال متعاقبة تناقلته الأجيال عبر العصور ، توصل إلينا بعيداً عـــن عبـــث التحريف والتقليد منذ عصور التاريخ السحيقه قامت المدنيات وإزدهـــرت المبـــادئ الإنســـانية والرقى الفنى على أسس روحية ورثية فتقدمت الموسيقى بتقدمها وتأخرت بإنحطاطها .

ومازالت جدران المعابد المصرية محفور عليها صور الكهنه وهم يرتلـــون أناشـــيدهم ويقدمون القرابين للآلهه وذلك دلالة على تواجد الإنشاد الدينى على أرض الكنانه علـــى أرض وادى النيل فى مصر القديمة وإنتقلت طقوسه إلى أوروبا وأصبح للآلهـــه المصريـــة القديمـــة (إيزيس) معابدها العديدة فى مدن أوروبا المختلفة وعلى الأخص فى مدينة (رومـــا) حتـــى القرن الأول الميلادى ، وكان يقوم على خدمة معابد إيزيس فى مدن أوروبا كهنه من المصريين وكان لإنشاد التراتيل ومواكب هذه الآلهه أثره الذى لاينكر فى نشر الألحان الدينيـــة المصريـــة القديمة فى أوروبا ، كما كان للإنشاد الدينى المصرى القديم أثره فى الإنشاد الدينى فى المعابد اليهودية ، فقد نقل اليهود عن مصر بعض الأناشيد الدينية ، ولعل المقارنة بين بعض فقـــرات من نشيد (إخناتون) للآله (آتون) ببعض الفقرات من المزمور رقم (١٠٤) دليـــلاً واضحـــاً على مدى تأثر اليهود بالإنشاد الدينى المصرى القديم . [1]

وفى ظل الحضارة الإسلامية إرتبطت اللغة العربية إرتباطاً وثيقاً بـــالدين الإســلامى ، حفظ هذا الإرتباط موسيقانا العربية من الضياع ومن عبث المخربين ، حفظ لنا موروث ثـــرى من الإنشاد الدينى من خلال إنشاد الأدعية والآذان والذكر فى الموالد والقصة النبوية والتوشيح والمدائح النبوية .

أنه ميراث ضخم حفظته طقوسنا الدينية ، حافظنا به على هويتنا الثقافية حافظنا بـــه على بصمتنا فى مجال فنون الموسيقى والغناء ، فكان سداً منيعاً أمام تيـــارات التخريـــب فـــى موسيقانا العربية .

لقد إرتبطت موسيقانا العربية بصفة عامة بالجانب الدينى ، حيث إستمدت ألحانها من اللغة العربية لغة القرآن الكريم .

ويذكر أن أول إنشاد دينى تغنى به النساء والصبيان فى المدينة عند قدوم رسول اللـــه صلـــى الله عليه وسلم بشعر لطيف [١] وهو :

طلع البدر علينـــــا   من ثنيـــات الوداع

كما أشارت المصادر أنه كان هناك إهتماماً بالغاً بالإنشاد الدينى فى الدولـــة الفاطميـــة فظهرت التواشيح الدينية والتراتيل الدينية والصوفية إلى جانب التسابيح التى تقـــال قبـــل آذان الفجر إلى جانب الإنشاد الدينى فى مختلف المناسبات الدينية التى إهتمـــت بإحيائهـــا الدولـــة الفاطمية ، وكان نتاج هذا الإهتمام ظهور التواشيح الدينية . [٢]

وهكذا نلاحظ إهتمام الفاطميون بالإحتفال بالأعياد الدينية التى تضمنت الإنشاد الدينـــى مثل عيد الفطر وعيد الأضحى ورأس السنة الهجرية ومولد النبى صلى الله عليه وسلم ومولد على بن أبى طالب والحسن والحسين والسيدة فاطمة الزهراء ويوم عاشوراء وليلة أول رجـــب وليلة نصفه وليلة أول شعبان وليلة نصفه وشهر رمضان . [٣]

---

(١) كامل الخلعى ، الموسيقى الشرقى ، الدار العربية للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣م ، ص ١٥

(٢) ألفت المنيرى ، الموشح الغنائى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعـــة حلـــوان ، القاهرة ١٩٧٣م ، ص ١٦-١٨

(٣) المقريزى ، خطط ، ج (١) ، ص ٣٨٥ - ٣٨٦
زكى حسن ، كنوز الفاطميين ص ٧٤-٩٧
ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج (٢) ، ص ٤٤١
حسن إبراهيم ، تاريخ الدولة الفاطمية ، ج (٢) ، ٦٣٣

تنوعت ألوانه ما بين توشيح وقصيدة وإبتهال ، وما بين تفكير وتذكير قبيل صلاة وآذان الفجر وتسحير وطلوع وعودة الحجاج والحضرات الدينية الإسبوعية فى بعض المساجد* وفى البيوتات الكبير** ، فالصوت الجميل وقعه فى القلوب والموسيقى سلسبيلاً تتشربه النفوس وتستسيغه الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب والأسماع .

ومن أقطاب شيوخ فن الإنشاد الدينى فى القرنين التاسع عشر والعشرين خليل محرم وأبو خليل القبانى وعبد الرحيم المسلوب وخليل المغربى وسيد موسى وأحمد ندا والحامولى وسلامة حجازى وإسماعيل سكر وأبوالعلا محمد وأحمد إدريس وعلى القصبيجى ودرويش الحريرى وعلى عبد البارى وعلى محمود وسيد شطا وطه الفشنى وسيد النقشبندى ونصر الدين طوبار .... وغيرهم ، ويعتبر فن الإنشاد الدينى معقلاً م معاقل الموسيقى العربية وحصناً من حصونها الشامخة فهو فن عريق له جذور متشعبة قوية راسخه فى أعماق موسيقانا العربية وجدير بالذكر أن الإنشاد الدينى قد إعتمد فى بداية الأمر على الإرتجال الفورى التلقائى فى الأداء ، ثم إهتم به الصوفية ، فهذبوه ، ووضعوا تقاليده .

الإنشادات [1] : (م = إنشاد)

فقرات غنائية يقوم بإنشادها المنشد وإنتقلت الإنشادات من المادحين الصوفيين إلى قالب النوبه فى المغرب العربى ، وأنواع الإنشادات فيها تنحصر فى : (إنشاد الطبع) ، (إنشاد النوبه) ، (إنشاد الموال) ، (إنشاد التغاطى والكراسى) .

أنشد إنشادا (نشد) قرأ الشعر بصوت مرتفع . [2] والإنشاد كلمة أطلقها العرب على تلاوة الشعر وإنشاد الغناء معاً .

المنشد :

حدد المجتمع الإسلامى منذ قديم واجبات المنشد تفصيلاً ، فيقول السبكى فى هذا الشأن " وينبغى أن يذكر من الأشعار ماهو واضح اللفظ صحيح المعنى مشتملاً على مدائح سيدنا

---

* مسجد الإمام الشافعى والليثى وعلى زين العابدين وغيرهم .

** بيت الشيخ البكرى بحى الحسين ، والشيخ العروسى بباب الشعرية .

(1) جودت الركابى ، فن الأدب الأندلسى ، ط (4) دار المعارف ، مصر ١٩٧٥ ، ص ٧٥

(2) الرائد ، معجم لغوى ، جبران مسعود ، دار العلم للملايين ، ط (2) بيروت ١٩٦٧ ، ص ٢٦٠

ومولانا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم ، وعلى ذكر الله تعالى وآلائه وعظمتــه وخشـية مقته وذكر الموت ومابعده ..... . (1)

ولايقر السبكى إحتضار المنشد ذكر أبيات غزلية أو حماسية وخاصة فى مجامع العلم ، وقد يطلق على المنشد (إبن الليالى) إذ كان يحفظ وينشد على حلقات الذكر القصائد الغزليـــة الصوفية كقصائد إبن الفارض . (2)

ويعتمد المنشد فى الغناء الدينى على موسيقى الألفاظ كأساس للغنـــاء العربــى علـــى إختلاف المعانى الواردة فى الشعر فيعبرالمنشد بصوته عن تلك المعانى بإيقاع صوته وشــدته وغنخفاضه ورقته ، ثم فى إنسجام المعانى الشعرية مع النغمات الموسيقية المعــبره ، وبذلــك يحصل السامع الذواق ما ينشده من طرب وسرور .

كما يعتمد المنشد على نبرات القوافى الشعرية ومخارج الحروف الموسيقية الألفـــاظ ، والمنشد الجيد يشبع الألحان بالزوائد (الزخارف) ويملأ الأنفاس ويفخم الألفاظ ويعدل الأوزان ويعرف الصواب ويقيم الإعراب ويستوفى النغم الطوال ويحسن مقاطع النغم القصاد ، ويختلس مواقع النبرات ويضبط الأوزان ، والنطق السليم الواضح والتنفس المرن الطبيعـــى الصحيـــح والقدرة على التحكم فى الأعضاء والأربطة التى تتعاون فى إصدار الصـــوت ، والقـــدرة علـــى التعبير والخبرة والدراية الكافية بأصول الغناء ، كما يكون عازفاً للوضع السليم أثناء الإنشـــاد وذلك بأن يكون وضع الجسم معتدلاً دون مبالغة فى الحركات وأن يكون الرأس ثابتاً ، ولايجهد نفسه حتى لا تشد عروقه وتبرز عيناه ، ولا يحرك فمه وفكاه كثيراً وألا تلتوى رقبتـــه يمينـــا ويساراً ، ولايفرط أو يبالغ فى حركات الإعراب (الضم - الفتح - الكسر) .
ومن شروط أداء فنون الإنشاد الدينى أيضا نذكر :

- سلامة الجهاز التنفسى وكفاءته والتدريب علىالتحكم فى النفس وإختزانه أثناء الأداء
- سلامة أداء الدرجات الصوتية (الصولفيج) وسلامة الإحساس بالمقام وخلاياه اللحنية .
- دراسة العلوم الدينية واللغوية وفقه اللغة .
- إكتمال المساحة الصوتية بمناطقها المختلفة ، وتكون ذات لون صوتى واحد .
- دراسة أصول الغناء العربى والمقامات الموسيقية .
- إستخدام صحيح لمناطق الرنين فى الجسم ، مع دراسة كل ما يتعلق بتكنيك النفس .

(1) لبيب السعيد ، التغنى بالقرآن ، المكتبة الثقافية ع (٢٥١) الهيئة العامة للتأليف والنشـــر : القــاهرة ١٩٧٠ ، ص٨٢ - ٨٣

(2) أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص٤

لقد كانت الأصوات التى تؤدى فنون الإنشاد الدينى ذات حناجر فخمة جهيرة صدامه .. تميزات بمساحات صوتية واسعة لامعة لا تقل سعتها أوكتافين (ديوانين) تتوعـــت منـــاطقهم الصوتية ما بين قرار ووسطى وجواب ، أصوات ذات نسيج متماسك ونفس طويل وافى .

لم تكن هناك فى بداية الأمر مكبرات للصوت ومع ذلك كان مســـجد الإمـــام الحســين وغيره من المساجد يمتلئ برواده والجميع يسمعون المنشد بوضوح تام حيـث كـان صوتـه وصوت أفراد (بطانية) يصل إلى جميع أرجاء المسجد وأطرافه ، بل كان يسمعهم من خـــارج المسجد فى الشوارع المحيطة [1]، وقد حافظ على إسلوب أداء الإنشاد الدينى كل مـــن الشــيخ محمد الفيومى وعبد السميع بيومى ومحمد الطوخى وعبد المنعم الحريرى ، فكانوا مـــن كبــار حفظة هذا التراث ، ونقلوه بدورهم لفرقة الإنشاد الدينى الملحقة بفرقة الموسيقى العربية .

كان إعتماد المنشدين والوشاحين فى لآغانيهم الدينية يرجع إلى مـــا إقتبســوه ومـــا تعلموه من القرآن الكريم ، حيث كان المدرسة الأولى التقليدية للتعليم الموسيقى فى مصر هـــى مدرسة المشايخ الذين يتلون القرآن الكريم ويطمونه بأنغام غير موزونة الإيقاع ولكنها تلـــتزم بقواعد لعم القراءات والتجويد والصوت اللفظى ، وكان الهدف الأساسى لهذه المدرســـة هـــى إنشاد القصائد والتواشيح والإبتهالات الدينية والمدائح النبوية [2].

تقاليد أداء الإنشاد الدينى :

يحضر المنشدون جلوساً فى صفين متقابلين يتوسطهم الشيخ الكبـــير وهـــو رئيــس الجلسة ويضبط لهم الطبقة النغمية بصوته مع تحديد المقام الغنائى بصوته أيضاً حسب ما يريد الإنشاد منه بدون أى آلة موسيقية ... ثم يبدأ مساعده الأول وهو من المتمرسين فى هذا الفن ويمسك القرار بصوته (بقوله لا إله إلا الله) وضبط الواحده بالضرب على إحدى يديه بـــاليد الأخرى ويبدأ المنشدون معه بالقول السابق بطبقة أعلى من طبقته ثم يبدأ الرئيـــس بالإنشـــاد بالطبقة الأعلى مستهلاً بالصلوات على النبى وآله وأصحابه الكرام وأوليـــاء اللـــه الصــالحين وأتباعهم ويتناوبها الكل مع ضبط الطبقة والإيقاع ويستعرض الرئيس فنه وإنشاده من الطبقات العاليه وذوقه وفنه [3].

(١) عبد القادر صبرى ، أهمية الإنشاد الدينى ، مؤتمر الأوبرا الثانى .

(٢) سليمان جميل ، الإنشاد فى الحضرة الصوفية (بحث) المجلة الموسيقية ، القاهرة ١٩٧٥ .

(٣) عبد العزيز عنانى ، الإنشاد الدينى الصوتى فى الغناء العربى ، مؤتمر الأوبرا .

آذان الصلاة (الدعوة إلى الصلاة) :

آذان الصلاة إنشاد دينى وليد الدين الإسلامى ، وهو دعوة للصلاة :
" يأيها الذين آمنوا إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة " وكان أول من أنشد الآذان ترتيلاً (بلال) وكان ذلك فى المدينة خمس مرات يومياً ، ولقد جاء فى صحيح البخارى وفى تفسيره عن هذه الرواية صفحة ٧٨ جزء أول ما يؤيد ذلك : وهذا نصه .
" حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرازق قال : أخبرنا إبن جريح قال : أخبرنى نـــافع أن إبن عمر كان يقول : كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يجتمعون فيتحينون الصلاة ليـس ينادى لها ، فتكلموا يوماً فى ذلك ، فقال بعضهم : إتخذوا ناقوساً مثل ناقوس النصارى : وقال بعضهم بل بوقاً مثل قرن اليهود : فقال عمر : أولاً تبعثوا رجلاً ينادى الصلاة ؟ فقـــال رسـول الله صلى الله عليه وسلم : يا بلال ، قم فناد للصلاة " .

وهناك (آذان السحر) (١) ، ويؤذن بقرب طلوع الفجر ، وهو فى حلب الشهباء علـــى شكلين :

أ – الشكل المعمول به حالياً : جملة لحنية فى مقام البياتى تتكرر فى جميع ألفاظ الآذان .

ب – الشكل الجديد ، الذى أضاف له الملحن الدمشقى سعيد فرحات ، جملاً لحنية جديدة فى مقام الحجاز ومقام الراست على نفس الدرجة ثم العودة فى الجملة الأخيرة إلى مقـــام البياتى حيث الآذان التقليدى ، كما يوجد فى سوريا (آذان) الجنازة وعادة ما يكون فى مقام العجم عشيران . (٢)

وجدير بالذكر أن إنشاد المقام فى مصر لم يقتصر على مقامى (الراست) والحجــاز ، ولكن تم إنشاده فى مقام (البياتى) بصوت الشيخ (على محمـــود) وفـــى مقـــام (السـيكا) بصوت الشيخ (محمد رفعت) .
وفى تونس إستمعت إلى إنشـــاد الآذان فـــى مقـــام (راســت الذيـــل) وهـــو أحـــد الطبـــوع التونسية .

(١) محمد صلاح الدين ، آذان الصلاة (مقال) مجلة الموسيقى ، ع(١٣) السنة (١) نوفمبر ١٩٣٥، ص٣٥ ، ٣٩

٢) محمد قدرى دلال ، الإنشاد الدينى فى مدينة حلب (بحث مؤتمر فى دار الأوبرا) القاهرة عام١٩٩٣ ص ٦

تلاوة القرآن الكريم

إعتمد قراء القرآن الكريم فى ترتيلهم وتجويدهم للقرآن الكريم من حيث النغم على الإنطلاق من مقام البياتى والتجول فى دائرة نغمية ثرية ثم العودة مرة أخرى إلى مقام البياتى فى نهاية القراءة ، وذلك فى مصر وسوريا ، ومن الرواد فى مصر فى هذا المجال الشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ عبد الباسط عبد الصمد والشيخ خليل الحصرى ... وغيرهم ، وفى تونس يتلونه فى الطبوع التونسية كراست الذيل والإصبعين وإن كان غالباً فى المايه (جنس راست + جنس جهاركاه ﻟ) ، وتتنوع الطبقة الصوتية للمقامات والطبوع بما يتناسب مع طبقة صوت كل قارئ .

والإسلوب المتبع فى قراءة القرآن يختلف ما بين الترتيل الذى يلتزم إلى حد كبير بالنطق الطبيعى للحروف القصيرة والطويلة ، أما التجويد فهناك فرصة للمقرئ للتنويع النغمى خاصة فى حروف المد (الألف والواو والياء) . وقد كان ترتيل القرآن الكريم وتجويده صمام أمان للحفاظ على موسيقانا العربية وأبعادها الصوتية وإنتقالاتها اللحنية ومساراتها النغمية وخلاياها النغمية وجملها وعباراتها الموسيقية وقفلاتها المحبوكه ، وتعتبر تلاوة وتجويد القرآن الكريم نوع من أنواع الإنشاد الدينى يراعى فيها أحكام التجويد وقواعده فى التركيب اللفظى مداً وغناً وإدغاماً وإظهاراً وإخفاءاً ، فتلاوة القرآن ضرباً من الإنشاد الدينى ينحصر فى تجميل الصوت وتطريب وتحسينه وتنغيم ألفاظه وترديدها وترجيعها وتوقيعها على نغمات شجية مناسبة لصورة الأداء [١] .

الإنشاد فى الجنازة :

يقول (لين) :

" يتقدم الجنازة ستة من الفقراء ، وأغلبهم (عمى) ويسيرون إثنين إثنين أو ثلاثة معاً بخطوة متوسطة أو بالأحرى ببطء وينشدون الشهادتين بصوت حزين وبدون توقف ويتبعهم أقارب المتوفى وأصدقاؤه ودرويشان خاصة فى جنازات الدراويش يتبع هؤلاء ثلاثة أو أربعة تلاميذ أو أكثر ، ويحمل أحدهم مصحفاً على حامل من الجريد ومغطى بمنديل مطرز ، وينشد هؤلاء الأولاد عادة فى صوت أعلى وأحد من أصوات الستة رجال الآخرون ، بعض

(١) محمود الحفنى ، التغنى بالقرآن ، (مقال) مجلة الموسيقى والمسرح ، ع (٢٢) ديسمبر ١٩٤٨ .

عبارات قصيدة (الحشرية) التى تصف أحداث يوم الحساب وتبدأ سبحان من أنشـــأ الصــور وعلى العباد بالموت قهر " . وعادة ما تكون ألحان هذا الإنشاد فى مســاحة محــدودة النغــم لا تزيد عن أربع أو خمس درجات صوتية [1] .

الإنشاد فى رمضان :

رمضان شهر النور والتقوى ، يتلى فيه بالترتيل والتجويد القرآن الكريم ، مع الإنشاد بالأدعية التى تحتوى خلايا نغمية لا تتجاوز الخمس درجات صوتيـــة فـــى معظــم الأحيـــان ، وإيقاعاتها مستوحاة من الإيقاع الداخلى للنص الكلامى للدعاء ، الذى يتم عادة فى ليلة النصف من شعبان ، وتراويح رمضان ومن أهم أنواع الدعاء نذكر :

- **الإبتهالات الدينية :**

وهى تشويق النفوس إلى زيارة البيت الحرام والتزهيد فى الدنيا والترغيب فى الآخرة ووعظيات تذكر العبد بذنوبه وتستدعيه إلى الإنابة إلى ربه ويتميز الإبتهال عن سائر الأنـــواع الأخرى بأن مؤلفه أو مردده هو مؤديه وملحنه فى نفس الوقت ، بحكم صنعة تلحينه دون آلة ، ودون الخروج عن قواعد وأساليب الإبداع الموسيقى المقامى ، ومـــن المعـــروف أن منشـــدى التواشيح يقدمون الإبتهالات الدينية أيضاً .

ويعتبر الإبتهال من أهم أشكال الأداء المقامى الذى يعطى لمدلولــــه الكلمــة عمــق روحـــانى المقامات المستخدمة مقامات عربية ذات طبيعة خاصة فى التمازج والإنسجام .

وليس هناك إيقاع مقيد للإبتهال لما فيه من الإرتجالية المقامية ، بل يعتمد على الإيقاع الداخلى لجمل الألحان الإرتجالية وما تحتويه من حروف الكلام من مدّ وغن .

ويعتمد الإبتهال إعتماداً كبيراً على مهارة المؤدى فيما يقدمه من إبداعات لحنية مقامية وطريقة أدائه لنبرات الصوت ، والوقفات إلى وضوح المقاطع اللفظية لمخارج الحروف .

ومازالت الإبتهالات الدينية المبنية على إرتجالات المؤدى اللحنية تؤدى بصوت مشايخ القـــراء إلى الآن ، إلا أنه ظهر نوع من الأدعية الدينية بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية كآلة الناى ، والكونترباص ، والشيللو كأدعية التى أداها الفنان عبد الحليم حافظ بألحان الموسيقار محمـــ الموجى (أنا من تراب ، يا خالق الزهرة ، خلينى كلمة) ، وذلك فى إطـــار اللحـــن المحفـــوظ البعيد كل البعد عن الإرتجال الفورى للمؤدى بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحـــة أى لحنها لحن مسترسل دون إيقاع مقيد .

---

(١) إدوار وليم لين ،ترجمة على طاهر نور، المصريون المحدثون ، شمائلهم وعـــاداتهم ، ج (٢) ط (٢) القـــاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٨٧ -١٨٨

ظهر نوع من الأدعية لها لحن وميزان وتعزف بمصاحبة الآلات الموسيقية وتؤديها المجموعة مثل إبتهال (يارب) لـ عبد العظيم محمد وغناء المجموعة . وأصبحت الإبتهالات الآن مقيدة وتعزف بمصاحبة الآلات وتؤدى إما فردية أو جماعية أو مشتركة الأداء ، بل إشترك فى أدائها أصوات النساء الفردية أيضاً .

وفى شهر رمضان أيضاً نجد نداء (المسحراتى) وهو نوع من الإنشاد يؤديه المسحراتى قبل آذان الفجر ويصاحب هذا الإنشاد الضرب علبى طبلة صغيرة تؤدى إيقاعات عادة ما تكون (   ) ، ويكون نغم الإنشاد غالباً فى حدود خلية لحنية واحدة ، ويغلب عليه طابع الألقاء الإنشادى .

الإنشاد فى الذكر :

لقد وصف (إدوار لين) الإنشاد الدينى فى أحد مجالس الذكر فى القاهرة فيقول :

(جلس أربعة منشدين وعازف على الناى .... وبدأ إنشاد الذكر بعد ثلاث ساعات من الغروب وإستمر مدة ساعتين ، بدأ القائمون بالذكر بقراءة الفاتحة معاً بإسلوب الإلقاء الإنشادى بعد أن صاح شيخهم أولاً الفاتحة ، ثم أنشدوا الكلمات التالية :

" اللهم صلى على سيدنا محمد فى الأولين ، وصلى على سيدنا محمد فى الآخرين ، وصلى على سيدنا محمد فى كل وقت وحين ، وصلى على سيدنا محمد فى الملاء الأعلى إلى يوم الدين وصل على جميع الأنبياء والمرسلين من أهل السموات والأرض ورضى الله تبارك وتعالى عن سادتنا أبى بكر وعمر وعثمان وعلى ، وعن جميع أصفياء الله الآخرين ، حسبنا الله ونعم الوكيل ، ولاحول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم اللهم يار بنا ياواسع المغفرة ، يا أرحم الرحمين اللهم آمين .. " .

ثم صمتوا لحظة ، وعادوا ثانياً إلى قراءة الفاتحة بسكون .... وبعد هذه المقدمة أخذوا فى الذكر فأنشدوا وهو جلوس وببطء " لا إله إلا الله " ثم ينشدون أجزاء من قصيدة أو موشح دينى فى مديح الرسول على نفس النغم) [١] .

ويؤدى الإنشاد الدينى أصحاب الطرق الصوفية ومنها أخذت الفرق المحترفة تؤدى هذا اللون الغنائى الدينى وتعتمد هذه الفرق على عناصر أساسية هى (المنشدون + مجموعة من ضاربى الدفوف والطبول " الدربوكه " + مجموعة برعت فى أداء حركات إيقاعية أثناء الأداء " مثل الرقص الشعبى + منشد منفرد ذات صوت متميز جميل) .

---

(١) دوار لين ، المصريون المحدثون ، مرجع سابق ، ص ١١٠ - ١١٦

وعادة ما تستخدم هذه الفرق ألحاناً شعبية معروفه ، أو ألحان بعض الأغانى الشــائعة المحببة لدى جماهير الشعب .

كان المتصوفه يلجأ خلال الإحتفالات الدينية إلى التغنى بالذات الإلهية وبالتماثل النبوية لإثارة فريد من العواطف والمشاعر كى يتم الإندماج الكامل بــالذات الإلهيــة ، فــإنهم كــانوا يختارون الأصوات الجميلة لتحقيق أقصى ما يستطيعون من تأثير فى نفوس أتباعهم ، غير أن ظهور الطريقة الشاذلية على يدى أبى الحسن الشاذلى أدى إلى دخول الألحــان الموســيقية ، وجعل هذه الألحان ترافق أغانى وأذكار الصوفيين ، حتى أن أبا الحسن الشاذلى نفســه تغنــى بموشح " سرائر الأعيان " مع مريديه وأتباعه فى حلقات الذكر ومجالس الشــاذليين ، وهــذا العمل الذى قام به أبو الحسن الشاذلى شجع تلامذته اللذين جاءوا من بعده وخاصة " أبو مدين الغوث " الذى إستغل الألحان على نطاق واسع ، وصار يؤدى الموشحات الصوفية على إيقاعات ومقامات معينة .

وعندما جاء " أبو الحسن الشنشنورى " بعد أبى مدين الغوث أخذ يتغنى بــدوره فــى حلقات الذكر بأزجال وأشعار كان ينظمها ولحنها بنفسه ، وبذلك أصبحت الموسيقا جزء هامــا فى حلقات الطريقة الشاذلية .

لم يقف الأمر عن الفرق الشاذلية بل تعداها إلى الفرق المتصوفة الأخرى كالنقشبندية والرفاعية ، والمولوية ، والجبادية ... وغيرها .

وإذا كانت فرق المشرق الغربى لم تعرف فى حلقاتها من الآلات الموســيقية ســوى الدفــوف والدرابك (ج : دربوكه) وآلات الإيقاع الأخرى ، فإنها فى المغــرب العربــى عرفــت الآلات الموسيقية بفضل (أبى الحسن الشنشورى) الذى أخذ ينتقل بين مدن وحواضر المغرب العربــى وهو ينشــد فى حلقات الذكر أزجالاً من نظمه بمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية لإثارة مزيــد من الإنفعال الوجدانى عن المتصوفين ، وجدير بالذكر أن تأثير الفرق الصوفية قد تقلص منــذ أواخر الثلاثينات ، والذكر يؤديه (ريس الذكر) أى كبير المنشدين الذى يتراوح عددهم ما بين أربعة وثمانية ، ويكون (رئيس الذكر من ذوى الأصوات الحسنة والجهيره كى يسمعه جميــع الحاضرين ، ويكون عارفاً بأصول الموسيقى العربية وخاصة المقامــات ومســاراتها النغميــة وأساليب التحويل والإنتقال المقامى ، ويكون معه مجموعة من المرددين ، يكون بينهما إثنــان (أجنحة) يجلسان عن يمين ويسار الريس والباقون ومعاونون [١] .

---

(١) محمد قدرى دلال ، الإنشاد الدينى فى مدينة حلب ، مرجع سابق ، ص ٧

ويطلق على من يؤدون الذكر (الدراويش) ومفردها (درويش) وهم الفانون الهائمون بفنهم فى رجاب الله ويطلق عليهم (أهل الوجد) وعادة ما كانوا يجتمعون فى محافل (الأوراد) فى حلقات الذكر حول فى الذكر وترديد (الأوراد) و (الأستغاثات) يجلسون فى آخر الليل ينشدون أغانى الهيام بالذات الإلهيه وسلوك طريق الوصول إلى الحقيقة والإتصال بالله عز وجل [١] .

لقد كانت مجالس الذكر وحلقات الإنشاد الصوفية عامرة بأعلام الفن ومشاهير المنشدين والمطربين ، كان ينشد فيها المسلوب والحامولى والمنيلاوى وعلى محمود وغيرهم من أساطين الغناء وبتطور مظاهرة الحياة تبدلت الأوضاع فإنصرف المغنون والمنشدون عن مجالس الذكر وحلقاته إلى حفلات الإذاعة والصالات والتسجيل فى الأفلام الغنائية ثم التليفزيون حاليا ... لهذا فقدت حلقات الذكر بهجتها وروعتها الفنية ... إنصرف عنها عشاق الفن القديم الذين يطربون للإنشاد الصوفى وما فيه من تجليات ... حيث كان الإنشاد أداة متممة للمظاهر الصوفية والإندماج فى العالم الروحى .

ومن أهم الآلات التى إستخدمت فى الذكر آلة الدف ، حيث ذكر فى أشعار (جابر بن يحيى) منذ عهد متقدم يعود إلى القرن السادس الميلادى [٢] ، وجاء فى مروج الذهب " أن توبل بن لمك كان قد إستعمله مع الطبول [٣] ، والدف [٤] . صديق الدراويش ، على إيقاعه يترنمون ويطربون ويتواجدون ، قديم قدم الحضارات القديمة إستعمله الفراعنة الآشوريون ، عرف قبل الإسلام بإسم (الطار) وكان فى أيدى القينات أثنا الحروب ، وقيل أن أول من إستعمله فى الإسلام (طويس) أطلق على بعض أنواعه (المزهر) و (الغربال) وربما كان ذلك لأنه مستديراً كالغربال ، وفى مصر عُرف بـ (الطار) ، وفى مراكش بإسم (ضيف) ، وفى الجزائر (البندير) ، وفى فارس (الدائرة) ، أشاع عرب الأندلس إستعمال الدف فى أوروبا كما عرف فى الموسيقى التركية من خلال إنشاد الدراويش وتردد ذكره فى الأدب الفارسى .

---

(١) ناهد حافظ ، الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٣٥

(٢) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة " دف " .

(٣) المسعودى ، مروج الذهب (٨٩/٨) .

(٤) التراث الشعبى ع (١١) ، السـ ٥ عام ١٩٧٤ ، ص ٦٧ : ٧٢

ويبرز دور الدف فى الإنشاد الدينى فى حلقات الذكر والموالد النبوية ، تتفق الطـــرق جميعاً على إستعماله وليس ثمة من يعارض عن الدراويش إشراك الدف فى حلقاتهم وتواحدهم فهو القاسم المشترك فى كل حفلة من حفلات الذكر ، ولا تخلو تكية من تكايا الدراويـــش مـــن نوع أو عدة أنواع من الدفوف بين صغير وكبير ومصنج وغير مصنج ، فالدف أثر فى أقـــوال الصوفية والدراويش تناولوه بالمدح والثناء بالشعر والنثر .

وفى حضرات الطرق الشاذلية بل وفى حضرات غالبية الطرق الأخرى كانت تســـتخدم الدفوف والطبول بأنواع مختلفة وفى بعض الطرق كانت الدفقوف والطبول علاوة على كونهـــا أدوات وآلات لها وظيفة محددة فى طقوس الصوفية ، لها أشكال وأحجام متمـــيزة ممـــا كـــان يجعلها بمثابة رموز لهذه الطرق [1] .

وفى اللائحة الداخلية للطرق الصوفية لعام ١٩٠٥م فى القسم الخامس الـــذى يتعلـــق بالشئون العامة فى المادة رقم (٢) " إستبعاد الإنشاد بأغانى غير أخلاقية " ، وفى المادة رقـــم (٣) " النطق بأسماء الله فى وضوح " أى الإهتمام فى الإنشاد أثناء الذكـــر بســـلامة مخـــارج الحروف والألفاظ [2] .

الموشحات الدينية : [3]

كان لتمسك الناس بالدين الإسلامى وحبهم لذات الله تعالى وعشقهم لرســـوله عليـــه الصلاة والسلام ، أثر كبير فى أن يذكروا فى مؤلفاتهم وأغانيهم الدينية ربهم ونبيهم ، ويسمون هذه الألحان قصائد أو موشحات دينية .

لقد إعتمد المنشدين والوشاحين فى أغانيهم الدينية على ما إقتبسوه وما تعلموه مـــن القرآن الكريم ، ولذلك لم تشهد مصر منشد للموشحات الدينية إلا وهو مـــن الشـــيوخ الذيـــن يقرأون القرآن بصوت حسن ، وفى نفس الوقت يعلم بمقامات الموســـيقى العربيـــة وأصولهـــا وفروعها .

لقد كانت المدرسة التقليدية للغناء العربى فى مصر هى مدرسةالمشايخ الذين يتلـــون القـــرآن الكريم وينشدونه ترتيلاً وتجويداً بنغمات بإسلوب (الأدليب) أى الأداء الحر المسترسل ملتزمين

---

(١) فريدى بونج ، ترجمة عبد الحميد فهمى الجمال ، تاريخ الطرق الصوفية فى مصر فى القرن التاســـع عشـــر ، سلسلة تاريخ المصريين (٧٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ، ص٩٨ .

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤

(٣) ألفت المنيرى ، الموشح ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان .

بقواعد علم القراءات والتجويد ، كذلك هدفت هذه المدرسة إنشاد القصائد والموشحات وإرتجال المواويل الدينية الخاصة بالمدائح النبوية .

وكان بعض المنشدين ينشدون الموشحات بمصاحبتى آلة الناى والكمان ، تقليداً لطائفة المولوية التى دخلت مصر وكان رجالها يلقون الألحان الدينية بلغتهم التركية فى تكاياهم بمصاحبة الناى* ، ولكن المنشدين المصريين كالشيخ على محمود وغيره لم يلجأ إلى هذه الطريقة فى إنشاد الموشحات الدينية بل كان يلقونها بمساعدة مجموعة من ذوى الأصوات الحسنة يطلق عليها (البطانة)، أما الجانب الموسيقى لهذه التواشيح فنقول أنها جملاً موسيقية غنائية تنشد عادة على إيقاع الوحدة الكبيرة ( ) وطريقة غناء الموشح الدينى لا تلتزم بالتركيب الفنى للموشح العاطفى الدينوى ، بل أنها عبارة عن تبادل تجاوبى يقوم على الإنشاد والحوار بين المنشد وبطانته (مجموعته الصوتية) ، ومن ملحنى الموشحات الدينية فى مصر نذكر كامل الخلعى وزكريا أحمد .احمد صدقى ، فقد لحنوا لكبار المنشدين أمثال على محمود وطه الفشنى والفيومى ، ومجموعة كبيرة من الموشحات الدينية .

ومن الملاحظ أن كامل الخلعى إلتزم فى تلحينه للموشحات الدينية بوضعها على ضروب وأوزان الموشحات العاطفية ، أما زكريا أحمد فلم يلتزم بحرفية القالب الموسيقى للموشح ، ليس فقط فى الموشحات التى لا تصحبها الآلات الموسيقية ، ولكن أيضا فى الموشحات التى تصحبها الموسيقى ، ولذلك جاءت تلحينات زكريا أحمد أقرب إلى الإبتهالات والتسابيح الدينية ولو أنها أخذت أسلوب الموشح الدينى من حيث تبادل المنشد والبطانة مع الإعتماد على التلوين فى المقامات المختارة مما يجعلها أقرب إلى الروحانية والخشوع لله سبحانه وتعالى . وهذا هو الغرض من القاء الموشح الدينى .

وإذا كانت الموشحات الدينية قد عرفت فى مصر من زمن بعيد كما ذكرت من قبل ، فإن مصر قد عرفتها كذلك منذ عهد الفاطميين وكان اعتماد المنشدين والوشاحين فى أغانيهم الدينية ، يرجع دائماً إلى ما تعلموه وإقتبسوه من قراءات القرآن السبع .
وكانت المواكب فى العصر الفاطمى حافلة بالأغانى الدينية التى ينشدها واحد فيهم يسمى المنشد ويرددها وراء الآخرون كالاحتفال برؤية هلال رمضان . أما فى مولد الرسول عليه

---

* سجل المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٣٢م عدة إسطوانات من هذا النوع تحت عنوان (ألحان دينية) .

السلام ومولد الحسين وآل البيت ، فكان الأهالى يجتمعون فى حلقات الذكر وينشد منشدهم أبياتا من الشعر الرقيق فى مدح الرسول أو مدح صاحب المولد . ولا يزال هذا التقليد متبعاً إلى الآن ومما قيل فى مدرح الرسول عليه الصلاة والسلام ..

كل القلوب إلى الحبيب تميل ومعى بهـذا شاهـد و دليل
وأما الدليل إذا ذكرت محمدا فاضت دموع العاشقين تسيل

فالمنشد ينشد هذه الأبيات فى صوت حزين مع التصفيق بالأكف حتى لا تفوته الواحدة ثم يبدأ بطيئاً ويتدرج فى السرعة رويداً رويداً ويتمشى مع بقية السامعين حتى تصيبهم حالـــة أشبه بالانجذاب فى حب الله ورسوله ، فينطلقون جميعاً يرددون أسم الله فى حالة من الانجذاب الروحى [1] .

وفى سوريا ينقسم الموشح الدينى (٢) إلى نوعين علىالنحو الآتى :

أ - نوع عتيق (قديم) مجهول المؤلف (تراث) .

ب - نوع الملحنين إشتهروا بتأليفه وتلحينه وبرع فى هذا النوع (عبد العال الجرشه)*

وإقتصار إنشاد الموشح الدينى علىالمشايخ الذين يتلون ويجـــودون القـــرآن الكريـــم ويلتزمون بقواعد علىالقراءات والتجويد من أحكام مدّ وغن ، لذا فهو يعتمـــد علـــى الإلقـــاء الصحيح والسليم لكلمات الصحيح والسليم لكلمات النص الشعرى مع مراعاة مخارج الحـــروف والوقفات الواضحة للمقاطع اللفظية ، وقد خرج هذا النوع من الإنشـــاد الدينـــى مـــن نطـــاق المساجد ليدخل إلى أماكن أخرى حتى وصل لتؤديه فرقة (الإنشاد الدينى فى مصـــر) وهـــى تابعة لمؤسسة حكومية .

الإنشاد فى المولد النبوى الشريف :

من أنواع الإنشاد نذكر أيضاً من فنون الزجل ماهو فى المديح والقصص الدينى الـــذى كانت تنشده طائفة المداحين ، كما فى زجل إبن عروس المصرى [1] .

دنياك ما فيها مغنم وكلها ما تساوى شيئ
شبه اللى بات يحلم طلع النهار مالقى شيئ

(١) ألفت المنيرى ، الموشح الدينى ، (مقال) المجلة الموسيقية م (١) عام ١٩٧٤ ، ص ١٦ : ١٨

* عبد العال الجرسه ، من أصل مصرى .

(٢) غطاس عبد الملك خشبه ، تطور الشعر فى الغناء العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٥٣

والإنشاد في المولد النبوي الشريف يخضع لطقوس وتقـاليد مـن خـلال الخطـوات الآتية : [1]

- قراءة عشر من القرآن الكريم .
- إنشاد (التعطيرة) وهي كلام منثور مقفى (سجع) يحكى صفات الرسول صلى اللـه عليه وسلم وبعض معجزاته .
- إنشاد قصائد في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم .
- التوليد ، ويشارك فيه الحاضرون مرددين (الصلاة والسلام عليك ياسـيدى يارسـول الله) مرات عديدة .
- إنشاد موشحات جماعية.
- إنشاد قصائد غزلية .

إن المدائح النبوية نمط من فنون الإنشاد ولا يخرج مضمونها عن مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والثناء عليه .

ويعتمد إسلوب إنشاد المداحين على التعبير عن المضمون الدرامي للنص الكلامـي فـي مـدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، وإظهار مشاعر الحب والإخلاص بمصداقية الأداء .

لم يكن الإحتفال بالمولد النبوي معروفاً حتى أن جاء محمد على وكان أول من إحتفـل به ، حيث كان الإستعداد يبدأ من شهر محرم ويفد إلى العلماء والأدباء والشـعراء مـن أكـثر الأقطار الإسلامية ليشهدوا هذا الإحتفال العظيم وإنشاد القصة النبوية ، الذى تبدأ كالآتي :

" الحمد لله الذى أنار الوجود بطلعة خير البرية سيدنا محمد عليه الصـلاة والسـلام " وأكـثر قصائد المولد تجرى على أسلوب التوشيح ويكثر بينها التربيع والتخميس ، كمـا أن بعضهـا تستعمل فيه لغة الغزل الرمزى كشعر عمر بن الفارض .

وهكذا لازمت الموسيقى إنشاد قصة المولد في شعرها ونثرها مما تكاد تسمعها إلا في غناء وترتيل يشترك فيه أكثر من واحد ، وإستطاعت الموسيقى أن تعيش مـع هـذه القصـة الكريمة بين إنشاد منفرد وإنشاد جماعي ، ومن ثم أصبح للقصة النبوية منشـدون محـترمون وقد تطور الإنشاد الديني للمولد النبوي الشريف حتى وصل قمته في إنشاد أم كلثوم من أشعار شوقي وألحان السنباطي :

ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمـان تبسم وثناء

---

(1) محمد قدرى دلال ، الإنشاد الديني في مدينة حلب ، (بحث) مؤتمر الموسيقى العربيـة ، دار الأوبـرا ، القـاهرة ١٩٩٣ .

فقد إختارت الشعر واللحن ، ثم إختارت من القصيدة أحسنها لتضيف إلى اللحن سحرا من صوتها وقوة من أدائها وإيمانا من روحها ومعانى من صفاء قبلها [١] .

وقراءة قصة المولد النبوى الشريف والمدائح عادة ما تتم خـلال الإحتفـال بـالمولد النبوى الشريف " وكل أمة من أعرافها وتقاليدها ، ألوانها الخاصة وطرازها القومى فى حفلات المولد هذه ، فبعضها تجرى فيه المسابقات الأدبية التى تمنح فى نهايتها الجوائـز والمكافـآت المالية السخية للمتفوقين فى التأليف والغناء والإنشاد ..... والموسيقى الإلقائية قل أن توجـد فى مصر فى غير المولد النبوى المصطلح عليه بالقصة السريفة ، وبتعبير آخر لا يوجـد نـثر يؤدى غناء بعد القرآن الكريم سوى قصة المولد النبوى ، حيث يبدأ القراء غالبا بمولد المنادى من قوله (الحمد لله الذى أنار الوجود بطلعة خير البرية سيدنا محمد عليه الصلاة والسـلام) ويمتاز هذا النثر بنوع من الروى والقافية وتلزم فيه ضروب تجعله شبيها بالشـعر ، كمـا أن أكثر قصائد المولد تجرى على أسلوب التواشيح ، كما أن بعضها استعمل فيه لغة الغزل الرمزى كشعر إبن الغارض ... وهكذا لازمت الموسيقى قصة المولد فى شعرها ونثرهـا ، فمـا تكـاد تسمعها إلا فى غناء وترتيل يشترك فيه أكثر من منشد ، وإستطاعت الموسيقى أن تعيش مـع هذه القصة الكريمة بين غناء منفرد وترتيل جماعى ، واتيح لها أن تدخل إلى مواطـن وقـرى نائية ، بل وإلى أقطار تنفر من إسم الموسيقى ، ولكنها ترحب بها مع المولد لأن مبلغ علمهـا بالموسيقى ينتهى عند العزف بآلاتها لا فى مجرد آدائها واصواتها ... ثم أصبح للقصة النبوية الشريفة منشدون محترفون إشتهر منهم نابغون ممتازون إحتلوا مكان الصدارة مـن الطـرب المقبول المجمع على شرعيته وفنيننه ، ولا ننسى لهم أبدأ إنهم كانوا حفظة الموسيقى العربية ورواتها وثقاتها الأمناء الذين إحتفظوا للعروبة بتراثها الموسيقى " [٢] .

فرق المنشدين المحترفه :

وتقوم بإحياء ليالى المولد النبوى الشريف ، بقراءة قصة المولـد وإنشـاد المدائـح النبوية ، ويكون رئيس الفرقة ذو صوت جميل جذاب لامع ، حيث ينفرد دائما بإنشـاد جـانب كبير من القصة النبوية الشريفة بجانب المدائح النبوية (وتحتوى على موشحـات وقصائـد)

---

(١) محمود الحفنى ، قصة المولد (مقال) مجلة الموسيقى والمسرح ، ع (٣٥) السـنة (٣) يناير ١٩٥٠ ، ص ١٣٦٢ : ١٣٦٤

(٢) محمود الحفنى ، المولد النبوى الشريف ، مجلة الموسيقى والمسـرح ، ع (١) ص ٣ ، والمجلةالموسـيقية ع ٤) إبريل ١٩٧٤ ، ع (٢٧) مارس ١٩٧٦ ص ٣٣

عن صميم الشريف الأغنية العربية ص ١٧٣ : ١٧٨ منشورات وزارة الثقافة والإرشـاد القومـى - دمشـق ١٩٨١م

ويعتمد أداء المطرب أساسا على الإرتجال الفورى مع الإتفاق على لحن المذهب الذى يعود إليه مع مجموعة المذهبجية (المنشدون) ، وهذا حتى يجد فرصة للراحة ولو لبعض الوقت وليلتقط أنفاسه ثم يعود منفرداً وهكذا حتى يستكمل وصلة المدائح النبوية كلها ، وتؤدى المدائح النبوية والقصة الشريفة فى شهر (ربيع الأول) وهو شهر المولد النبوى الشريف ، كما تؤدى أيضاً فى بعض المناسبات مثل الأعراس والنذور وحفلات الختان ... إلخ .

وللمنشد المداح مطلق الحرية فى الإختصار أو الإطالة أو التكرار أو التنويع أو إستغلال اللحن والصوت والحركة فى إبراز فنه . وهكذا كان للقصة النبوية منشدون محترمون إشتهر منهم نابغون إحتلوا مكان الصدارة من الطرب المقبول المجمع على شرعيته وفنيته .

ونجد القصة النبوية وغناء المدائح فى السودان وهو غنشاد عربى السمات بالرغم من خماسية أنغامه ، فنجد المادخ (المنشد) سواء كان واحد أو إثنين وهو فى الغالب ثنائى يمسك بالمزهر مجموعة الشياليين (المذهبجية) الذين يرددون المذهب بعد كل غصن (كوبليه) ، أما أسلوبهم فى إنشاد المدائح فهو أن يبدأ بالمذهب مع الحركة الإيقاعية الصاخبة ثم يخفت الضرب علىالمزهر عند أداء الأغصان (الكوبليهات) تماماً ويكاد يكون غير مسموع حتى تنتهى أداء (الكوبليه) ، ثم يعود الإيقاع إلى وضوحه وقوته عند أداء المذهب [١] .

النغم فى المدائح النبوية :

إقتصر التحرك النغمى على خلية لحنية لا تتجاوز غالباً الخمس درجات الصوتية ، تتحرك فيما بينها فى إيقاعات تتلاءم مع إيقاع النص الكلامى ، مع إستخدام التتابع اللحنى والتكرار الإيقاعى وأيضاً التكرار النغمى مع إبراز بعض الزخارف اللحنية التى تتفاوت فى صعوبتها (تقنيتها) تبعاً للمنشد المداح .

الآلات الإيقاعية المصاحبة :

غالباً ما تنحصر فى آلات (الرق – الطبلة البلدى – الدف) ، وفى معظم الأحيان تكون المدائح النبوية موزونة تصاحبها الإيقاعات ما بين البطء والسرعة وذلك لإرتباطها بحركة الذاكرين الذين يتمايلون يميناً ويساراً ويصدر عنهم صوت شبيه (الهمْهَمة) ، وهذه

---

(١) محمود الحلنى ، المولد النبوى الشريف ، مجلة الموسيقى والمسرح ، ع (١) ١٩٧٤ ، ص ٦ : ٩

السرعة عادة ما تبدأ مع أداء المنشد (المداح) بسرعة معتدلة ثم تصل بالتدريج إلى أقصى سرعة ، حيث ينتقل الإيقاع من زمن رباعى إلى زمن ثنائى [1] .

تطور ألوان الإنشاد الدينى :

بدأت مختلف الألوان الإنشاد الدينى تتطور فى مصر منذ ثلاثينيات هذا القرن على إبداعات صوت أم كلثوم التى تخلت عن فرقة المنشدين التى كانت تعتمد عليها فى غنائها وإستبدلتها بالتخت العربى التقليدى [2] منذ عام ١٩٢٦م .

وبالرغم من أن التخت كان مزدهراً فى هذه الفترة إلا أن أم كلثوم كانت أول من إستخدمته فى مصاحبة إنشاد الغناء الدينى ومنذ ذلك الوقت بدأ إنتاج أغانى دينية .

وبالرغم من ذلك كانت الفرق الصوفية تقيم حلقات ذكرها بإستخدام آلات إيقاعية لا يدخل فى تركيبها أى نوع من أنواع الصنوج ، وكان أو لحن دينى لرياض السنباطى فى مديح النبى صلى الله عليه وسلم (إيمتى تعود يا نبى) غناه أحمد عبد القادر ، ثم لحن فريد (عليك صلاة الله وسلامه) لإسمهان ، وغنى أيضاً من ألحانه (هلت ليالى حلوه وهنيه) ، ولحن زكريا أحمد (القلب يعشق كل جميل) ، ثم أعاد السنباطى تلحينها لتغنيها أم كلثوم عام ١٩٧٠م .

ومن قبل ذلك ومنذ الأربعينات إلتقى السنباطى بصوت أم كلثوم لتتألق فى القصائد الدينية التى نذكر منها (سلو قلبى) و (ولد الهدى) ... وغيرهما ، كما أبدع فى أواخر الستينات بتلحينه للثلاثية المقدسة من شعر محمود حسن إسماعيل ، وقد إستخدم فيها (الكورال) بطريقة جسّمت الخشوع والجو الروحانى كما إستعان بأصوات المؤذنين .

ومن أبرز أعلام الإنشاد الدينى ، نذكر :

الشيخ على محمود : (ت ١٩٤٦م)

كان إماماً للمنشدين وزعيماً لمدرسة أداء فنون الإنشاد الدينى ، كان مقرئاً ومنشداً وملحناً وعالماً بأسرار وعلوم الموسيقى العربية ، كان له سهرات تاريخية فى حلقات الإنشاد الدينى كان يحييها بمسجد الإمام الحسين رضى الله عنه ، وكان ذلك خلال النصف الأول من الأربعينات ، ومن تلاميذه الشيخ طه الفشنى الذى حذا حذوره وسار على منواله ، كما عمل

---

(١) ماجدة قنديل ، دراسة المدائح النبوية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ملجستير ١٩٨٢

(٢) نبيل شوره ، التخت العربى ، رسالة دكتوراه ، كلية التربيةالموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٨١، ص٢٥: ٢٨

الشيخ زكريا أحمد فى بداية مشواره الفنى منشداً فى بطانة الشيخ على محمود ، ثم أصبح لــه فرقة خاصة يحيى بها سهرات الإنشاد الدينى فى مختلف المناسبات ووضع روائع لحنية أنشــد بعضها أستاذه الشيخ على محمود [1].

لقد كان الشيخ على محمود صاحب صوت متميز ، قال عنه سيد درويش " أنه سيد من أنشد ولحن القصائد والتواشيح " ، كما كان الشيخ على محمود المستمع الأول لألحان تلميــذه الموسيقار محمد عبد الوهاب قبل تقديمها للجمهور المتلقى [2].

الشيخ سيد النقشبندى : (١٩٢٠ - ١٩٧٦م)

ولد فى قرية " دميرة " مركز طلخا بمحافظة الدقهلية وذلك عام ١٩٢٠م ، إنتقل وهــو صبى إلى مدينة (طهطا) بمحافظة سوهاج وهناك تربى تربية صوفية أساسها الإيمان باللـــه وحب الرسول صلى الله عليه وسلم ، حفظ القرآن الكريم ، رتّله وجوّده ، ولم بلــغ الخامسة والعشرون من عمره ، شد رحاله من (طهطا) إلى مدينة (قلين) بمحافظة كفر الشيخ ثــم (شبين الكوم) مركز (قطور) محافظة الغربية ، حتى إستقر به المقام فى مدينـــة طنطــا فــى رحاب السيد البدوى .

بدأت شهرته كمنشد دينى إنطلاقاً من الإذاعات التى كانت تنقل أحيــاء الليلةالختاميــة لمولد (الإمام الحسين) وأصبح من أشهر المنشدين للإبتهالات الدينية منذ عـــامن ١٩٦٧م ، وأصبح صوته مظهر من مظاهر إحياء الليالى الدينية فى شهر رمضان الذى إرتبط فى أذهاننــا بصوت الشيخ محمد رفعت فى قراءة القرآن الكريم والشيخ سيد النقشبندى فى أدعية الإفطـــار وتسابيح الفجر .

كان منشد ماهراً فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وقارئ متميز للقرآن الكريم ، ترك تراثاً إسلامياً ضخماً إحتوى على إنشاد الإبتهالات والتواشيح الدينية .
إشترك بإنشاده المتميز فى الحفلات الدينية لكثير من الدول الإسلامية بدعــوة مــن حكامهــا ، فحصل على عدة أوسمة ونياشين من هؤلاء الحكام ، كما كرمه الرئيس السادات عــام ١٩٧٩م فحصل على وسام الدولة من الدرجة الأولى ومنحه الرئيس مبارك وسام الجمهورية من الدرجة الأولى ، كرمته محافظة الغربية بإطلاق إسمه على شارع من شوارعها ، وتوفى فــى فــبراير ١٩٧٦م .

---

(١) عبد القادر صبرى ، أهمية الإنشاد الدينى فى الغناء العربى ، مؤتمر الأوبرا الثانى ، القاهرة ١٩٩٣م .
(٢) محمود السعدنى ، ألحان من السماء ، القاهرة ١٩٥٩، ص ١٨

أهم الخصائص المميزة للإنشاد الديني :

- تنوع الأشكال التى تم صياغتها فيه فظهر فى شكل القصيد والموشح والإرتجال والمديح والإبتهال ... بجانب الترتيل والتجويد والأذان .
- إعتمد الإنشاد على إبراز الإيقاع الداخلى للكلمة المؤداة وإتقان نطق الحروف والمحافظة على أسلوب الأداء السليم لمخارج الحروف والألفاظ .
- كان أسلوب الإرتجال فيه عنصراً للإبداع الفورى التلقائى .
- إعتمد فى الأداء على التعبير بمصداقية الأداء والإحساس العميق بالمضمون الدرامى للنص الكلامى .
- كانت أشعار الصوفية والذكر إنطلاقه للإنشاد الدينى ، حافظت عليه وعلى تقاليد أدائه .
- إستخدام إسلوب التلقين الشفهاتى ، حيث إنتقلت ألحان الإنشاد الدينى من جيل إلى جيل كتراث روحانى ثرى .

وهكذا تنوعت فنون الإنشاد الدينى ما بين تلاوة وتجويد للقرآن الكريم ، والدعوة إلى الصلاة (الآذان) والإنشاد فى الذكر والإنشاد فى الجنازة والإنشاد فى شهر رمضان المبارك وإنشاد الموشحات الدينية والإنشاد فىالمولد النبوى الشريف .

وقد اثرى هذا التنوع موسيقانا العربية وأرسى تقاليدهاالتى تتوارثها الأجيال عبر مختلف العصور ، فكانت درعاً واقياً لموسيقانا من تيارات التغريب والتخريب .

وبإيجاز وعجالة مررنا مرور الكرام لنتعرف عليها ، فهى كنوز فى مجال الموسيقى والغناء وتقاليد يجب المحافظة على إستمرارها ، فهى تمثل دعامة تقوى حاسة الإنتماء للوطن لدى الإنسان .

لقد حافظنا من خلال تراثنا فى الإنشاد الدينى على إيقاع اللغة العربية ، الذى بنى عليه إيقاع الموسيقى العربية ، حافظنا على تقاليد فى الأداء العربى بما يتضمن من أساليب زخرفية إسلامية تميزت بثرائها الأسطورى ، حافظنا على إيقاع اللحن ، إستطاعت الطقوس الدينية الإسلامية أن تحفظه للموسيقى العربية من وطأة مر الزمان وكثر العصور ... ففنون الإيقاع العربية أوسعت لناقر الدف أن يزخرف إيقاعه بتصبيره وحشوه .

لقد حافظ الإنشاد الدينى على أداء الغناء العربى بالسلم الطبيعى بعيداً عن التعديل الذى يلغى خصوصيات النغم العربى الأصيل .

حافظ الإنشاد الدينى على أسلوب التلقين الشفاهى (التواتـر الشـفاهى) ، وبالتـالى حافظ على الإبداع فى موسيقانا العربية ، وأصبح الإنشاد الدينى بمختلف أنواعه حـافزاً علـى الإبداع الفنى .

توصيات مقترحـة :

- إختيار مجموعة من الأصوات الجيدة وتدريبها علىتقاليد أداء الإنشاد الدينى .
- جمع وتصنيف وتحليل وتسجيل فنون الإنشاد الدينى ونشرها .
- وضع مناهج فى فنون الإنشاد الدينى وتدريسها فى المعاهد والكليات المتخصصة .

فن الموال مظهراً للإبداع فى موسيقانا العربية

المقدمـــة :

الإبداع فى اللغة إحداث شيئ جديد على غير مثال سابق ، جوهـــره نشـــاط إنســـانى يتصف بالتجديد والإبتكار وإن كانت عناصره الأولية تواجدت من قبل ، وهناك علاقة وثيقة بين الإيقاع والخيال ، فالتخيل فى جوهره عبارة عن عملية إعادة تركيب الخبرات السابقة فى أنماط جديدة من الصور الذهنية ، تعتمد على مالدى الفنان من إلمام بأصول فن الموسيقى وقواعده ، والإبداع فى الفن يرتبط بالإبداع فى الأدب لأن الإبداع الأدبى والفنى بينهما إرتباطـــاً وثيقـــاً ، فموسيقانا العربية ، غنائية تعتمد على الشعر الذى ينظمه الشاعر والزجال .

ترجع نشأة الإبداع المتمثل فى الإرتجال الفورى التلقائى فى موسيقانا العربيـــة أصـــلاً إلى تقاليد الدين الإسلامى الحنيف ، حيث تلاوة وتجويد القرآن الكريم والدعوة إلـــى الصـــلاة (الآذان) والإبتهالات الدينية والمدائح النبوية والتواشيح والقصائد الدينية ، كما نلاحظ الإبداع الفنى أيضاً فى الموسيقى القبطية فى مصر فيما يؤديه المرتل فـــى الكنيســـة ، حيـــث يضيـــف الزخارف المتنوعة أثناء الأداء بهدف تجميل اللون والتعبير عن المضمـــون الدرامـــى للنـــص المقدس .. ومن هذا المنهل الدينى للإبداع فى موسيقانا ، كان فن الموال الذى كان بمثابة إطار لتأكيد جوهر الإبداع من خلال الأداء المتنوع المتجدد لرواد الموال الذين تركوا بصمات متنوعة فى الإرتجال الفورى التلقائى .

• أ.د نبيل شوره :أستاذ ورئيس قسم الموسيقى العربية (سابقاً) ووكيل كلية التربية الموسـيقية لشـئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة - جامعة حلوان - مصر .

العنوان : كلية التربية الموسيقية -- ٢٧ شارع إسماعيل محمد - الزمالك - القاهرة - جمهورية مصر العربية .

ت : ٢٦٠٣٠٩٥   محمول : ٠١٠١٤٣٥٦٣١

كان الموال دستوراً سطر بصدق وأمانة آمالنا وآلامنا أفراحنا وأتراحنا ، قام على الإرتجال الذى يمثل بدوره ظاهرة إبداعية ، توارثناه عبر مختلف العصور إنتقل من جيل إلى جيل ، حيث أدى الإعتماد على أسلوب المشافهة والتلقين إلى خلق مجال كبير يتمتع فيه المؤدى العربى بالحرية فى التعبير يقوم من خلالها بالإرتجال الفورى والتلقائى ، القائم على الإبداع بقدر ماتسمح به الطبيعة البشرية ، فيضيف ما يمليه عليه خياله من زواق (زخارف وحليات) فى حدود تقاليد متوارثة فى فن الإرتجال الغنائى العربى ... ومن هنا تتطور القدرات الإرتجالية للمؤدى العربى .

والإرتجال الغنائى الذى يعتمد عليه فن أداء الموال نابعاً من الذات فهو أداء غير مُحضر تشترك فيه مليتا التأليف والغناء فى آن واحد وبشكل فورى ويقوم عل الذاتية والتصور الشخصى ، وبذلك يجمع بين التفكير والأداء الغنائى فى آن واحد .

إن أداء الموال ينمو ويزداد جمالاً من سهره إلى أخرى ، وهنا نؤكد أن الإبتكار الناجح يتطلب قدراً كافياً من المعلومات الموسيقية مثل المقامات والمسارات اللحنية والتحويل النغمى ، فهذه المعلومات تعد عاملاً أساسياً للإنتاج الإبتكارى ، ورغم ضرورة هذه المعلومات إلا أنها ليست كافية " فالإبتكار نتيجة خبرة ذاتية وليس تقليد لأحد ، كذلك فإن إنتاج العقل فيه عبارة عن تركيب الأفكار بصورة جديدة ، وليس مجرد تجميع معلومات "[1] .

مثلت المواليا الجذور الأولى للموال ، كانت إنطلاقة له شكلاً ومضموناً ، فالمواليا فن شعرى من فنون الغناء ، من الأوزان المستحدثة التى نشأت فى غرض بعينه ، وهذا الغرض كان أشبه بالندب والرثاء ، أى أنها كانت فى نشأتها مقطوعات حزينة عليها طابع الأسى[2] وقيل أنه حين نكب هارون الرشيد البرامكة ، وأمر ألا يذكرهم شاعر فى شعره ، رثتهم جارية لهم أمام قصورهم المهدمة ، وكانت تنوع عليهم ، ثم تختم غناءها بقولها " يامواليه "*[3] . ويذهب البعض أن فن المواليا نشأ عند أهل " واسط "** وكان نظمه من بيتين على وزن واحد وهو البسيط ، وقافية واحدة لأشطره الأربعة ، مع إستخدام اللغة الفصحى ، وأطلقوا على كل

---

(١) سيد عثمان ، فؤاد أبوحطب ، التفكير (دراسات نفسية) ط (٤) ا، لأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص٢٦١ .

(٢) محمد قنديل البقلى ، الأوزان الموسيقية فى أزجال إبن سودون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص٨٠

* مواليا : كلمة فارسية معناها " يا سادة " والألف الأخير للنداء .

(٣) محمد بن إسماعيل عمر شهاب الدين ، سفينة الملك ونفيسة الفلك ، القاهرة ، ص ٣٨٠

** واسط : مدينة تقع بين الكوفه والبصرة فى العراق .

مقطوعة منه " صوت " ، ومع المحافظة على البحر والقافية وعدد الأبيات ، فقد تناولوا في هذا الفن الغزل والمدح .. ومع إنتشار فن المواليا أصبح يقال في العمل ، فغنى به الفعلة والبناؤون والمزارعون أثناء عملهم ، وكانوا يختمون الغناء بقولهم يامواليا ، ثم إنتقل إلى البغداديين فأجادوه وأجروا فيه بعض التغييرات من حيث إستخدام اللغة العامية ، مع ترقيق اللفظ ، ثم نظموا فيه الجد والهزل الرقيق والجزل ، حتى أشتهروا به دون غيرهم من مبدعي هذا الفن [1] .

ومع أن فن المواليا من الفنون التيتندرج تحت إسم الفنون المستحدثة إلا أنها " لاتعد تطوراً في وزن الشعر وبحوره ، وإنما هو تطور في القافية وتنويعها من ناحية ، وقواعد الإعراب من ناحية أخرى " [2] .

أما (المواليا) من حيث التسمية فقد أختلف في سببها فقيل :

- سمى به لموالات قوافيه بعضها ببعض .
- سمى به لأن أول من نطق به موالى (بنى برمك) وكان أحدهم إذا نطق به ونعى مواليه ، قال (يا مواليا) [3] .

وقد رجح مؤرخو الأدب أن هذا كان الأصل (للموال) الذى نعرفه الآن ، ويكون غالباً بحر البسيط* المشهور ويقول السيوطى ، المواليا مُوال (بضم الميم) من ولاه يوليه ، وقيل مَوالى (بفتح الميم) ، فالمواليا صيغة جمع والمفرد هو الموال ، ويقال أن (المواويل) عبارة شعبية ، فالموال إسم (صوت) والمواوى أدب شعبى والولولة إسم (صوت) ، وهنا يلتقى اللفظان ليصاغ منها الإسم الدال " المواليا " [4] .

وتشير بعض المراجع أن هناك علاقة وثيقة بين " الرجز " والموال ، بل يؤكد البعض أن جذور الموال قد إمتدت إلى " الرجز** " فالوزن العروضى متقارب وكل منهما لديه القدرة على النمو والقدرة على التعديل ، وهناك تشابه في الأغراض حيث المضمون القصصى وشكوى الزمان والبكائيات والملاحم الطويلة والمعارف والأغراض التعليمية .

---

(1) حسين نصار ، الشعر الشعبى العربى ، دار الرائد العربى ، بيروت ١٩٨٢ ، ص١٦٥ .
(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢١١ .
(3) عبد الكريم العلاف ، الطرب عند العرب ، ط (٢) مطبعة أسعد – بغداد ١٩٦٣ .
* لا يلزم فيه مراعاة قوانين اللغة العربية من إعراب أواخر الكلمات بل أنه يجب اللحن ويجوز فيه إستعمال الألفاظ الجارية فيتخاطب العوام من الناس .
(4) محاضرة للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس – كلية الآداب – جامعة القاهرة .
** الرجز : نثراً مقفى يسمى السجع أو شعراً غير مقفى .

كذلك فالرجز إسم مشتق من محاكاة صوت الناقة فى حركتها ، والموال إسم صوت أيضاً وهكذا يمكن أن نقول أن الأصل العربى للموال هو الرجز ، فالموال تشعب مباشرة عن الفصيح وعن الصورة البدوية للرجز ، وإن كان الدكتور عبد الحميد يونس يقول " تفشى الموال كثمرة لتفشى ظاهرة اللحن بعد أن إختلط السكان الأصليون والأجانب والوافدون "(١) .

والموال يعتبر مرآة صادقة للبيئة التى عيش فيها الإنسان ، فهو يرتبط بمختلف المناسبات الإجتماعية فى الأفراح والأتراح، يعكس فكر المجتمع وأحاسيسه فيكون ذلك بمثابة المحرك الأساسى للإبداع الفورى التلقائى دون إفتعال أو تكلف .

يحكى الموال تجربة فردية أو جماعية فى وصف " درامى " يتخلله مضمون من واقع التجربة ، وهو نوع من الأدب الشعبى يلتزم بإسلوب الكلام الجارى بين الناس .

ياليل ياعين :

لقد إعتادت أسماعنا فى الغناء العربى على سماع كلمة (ياليل) وخاصة عندما يؤديها مطرباً ماهراً لتسبق الموال ، فيتجول فى المقام ما بين قراراته وجواباته مروراً بمنطقته الوسطى .. حتى أصبح الغناء بـ (ياليل) رمزاً للطرب والتمكن من الغناء .

هل المقصود بـ (الليل) هنا ليل النساك والمتعبدين ومجال إتصالهم الروحى ووحيهم وخيالهم وساعات ذكرهم وتصوفهم ؟ حيث تتعطل وظيفة البصر ويبدأ عمل البصيرة ومواطنها القلب النابض حيث يتسع الخيال فى مجاله ويغوص الفكر فى عالم اللانهاية مناجياً متعبداً ، ويعطينا هذا الليل فى معناه أنه لفظة صوفية وساعات تعبدية يقوم بها الذاكرون بدورهم فى الليل الذى جعله الله للعالمين لباساً وراحة .

أم أنه ليل الحبيب إلى قلوب المحبين بمعناه المادى ، حيث يسدل ستاره على عين الوشاة والرقباء والعزال فلا عين ترى ولا أذن تسمع غير همسات وتمتمات سداها الحس العميق .

أم أنه الليل ذاته بظلمته وسكونه ؟ أم اصطناع ظلمة الليل فيغمض المطرب عينه ليرى ببصيرته وقائع الماضى وأمله المنشود وهناك تفسيرات لغوية ، فيقال أن أصل بـ (ليل) الأليل وهو فى اللغة العربية (الحنين) ، فيقال التهذيب الأليل ، ويقول الشاعر (أما تراني أشكو الأليلا) والأليل أن يرفع الإنسان صوته ويقال أن (الال) فى اللغة النبطية تعنى اسم الله سبحانه وتعالى (١) .

---

(١) محمد طالب سليمان الدويك ، الأغنية الشعبية فى قطر ، ج (٣) مطابع الدوحة قطر ١٩٧٥، ص١٦٠ : ١٩٦٤.

(٢) مجدى العقيلى ، ياليل (مقال) المجلة الموسيقية السنة ٤ ع ٤٦ عام ١٩٧٧ ، القاهرة ، ص ٣٦ - ٣٧

كلمة ياليل ومدلولها المتنوع عبر الحضارات :

اللغة	مدلولها
الآشورية	الغناء والطرب
القبطية[(١)*]	أننى أفرح وأبتهج
العبرية [(٢)]	أفرحوا
العربية	الحنين

وبالرغم من ذلك فإن الليل خصه الله سبحانه وتعالى فى القرآن الكريم لراحة الإنسان كما جاء فى الآية الكريمة " وجعلنا الليل لباساً وجعلنا النهار معاشاً " صدق الله العظيم .
ومن هذا المنطلق هل يناجى الحبيب الليل ويناديه بالذهاب والفرار من وجه الشاكى الباكى المتألم السقيم والمغرم المضى الذى طال سهره وكواه الحب بنار الفراق .. حتى يتحصل على قسطٍ من الراحة ؟ .. قد يكون ذلك أو لا يكون !!؟

لقد إستعمل المطربون منذ الجاهلية وبعد ظهور الإسلام وفى مصر " ياليل " وهناك الكثير من أقوال الشعراء واللغويين .

إن (ياليل ياعين) طنين أرغولى يغرس للغناء العربى وخاصة الموال أرضية مخملية ناعمة ، فهو تمهيد وتحضير للمقام الذى يؤدى فيه المطرب مواله ، فيكسو نغماته بـ (ياليل ياعين) بدلاً من (الآه) ، ومدلولها الإحساس بالألم والإستزادة منه .

الليل له دلالة السوداوية والكآبة ، أما العين فدلالة على نهر من دموع العاشقين الموجوعين ، والعين أشرف الحواس وأدقها تركيباً وأوسعها إدراكاً وأصدقها دلالة على ماتكنه القلوب ، بها يتخاطب المحبون .

والإستهلال عند التغنى بـ (ليل ياليل ياعينى) تقليد محبوب يؤديه المطرب قبل الموال يرشده الذوق الفنر الرفيع وما يحيط به من عوامل التطريب وشدة الإنفعال بعد أن يعيش فى جو من (السلطنة) التى تتركها التقاسيم على آلات التخت خاصة آلة القانون .

---

(١) فرج العنترى ، الشعب المصرى موسيقاراً ، المجلة الموسيقية ، ع(١٠) القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٣ : ٢٧
* مازالت بعض الألفاظ القبطية متداولة حتى الآن مثل (ياليلى) .
(٢) قسطندى رزق ، الموسيقى الشرقية والغناء العربى ، م (٣) الدار العربية للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص١٢٣

ولايفوتنا فى هذا المجال الإشارة إلى التفسير الأسطورى (ليل ياعين) حيث يقول (على أحمد باكثير) أن (ليل) و(عين) إسمين لبطلى أسطورة شعبية من أساطير الحب ، فيقال أن أميرة أسمها (عين الحياة) هبطت مع أمها وادى النيل بحثاً عن الزواج المناسب للأميرة، فتعرفتا على ملاحين شابين ، الأول إسمه (ليل) ، والثانى إسمه (شهاب) وقررت الأميرة عين الحياة أن تختار ، فدعت كل منهما على حده من أجل التخلى عن رفيقه للذهاب معها، أبى (ليل) وقبل (شهاب) فإختارت الأول زوجاً وإصطحبته معها بينما تبقى (شهاب) بقية حياته يبحر فى النيل وهو يغنى (ياليل يا عين) .

أنواع المـوال :

الأنواع المرتبطة بالشكل :

أولاً : الأنواع التى تلتزم بعدد معين ومحدد من الأبيات .

أ - الموال البغدادى (الرباعى) :

أربع شطرات متحدة القافية ، ذات وزن واحد ، ثم تحول إلى أربعة أغصان متتالية ، ثم نظم الموال الرباعى على حرف واحد ثم على حرفين* ثم على شكل جناس تام فى كلمة تتكرر أربع مرات فى كل شطر مرة ، وآخر يسمى (إتنين إتنين) أى كلمة تتكرر فى الشطر الأول والثانى وكلمة أخرى تكررت فى الشطر الثالث والرابع .

ب - الموال الأعرج (الخماسى) :

تتحد قوافى وجناس الأبيات أو الشطرات الأولى مع قافية البيت الخامس الأخير وتختلف قافية الشطر الرابع ، والشطر الخامس هو نهاية الموال ، أى قفلة الموال** .

ج - الموال المرصع (السداسى) :

يتألف من ستة أشطر تتحد جميعها فى القافية عدا الشطر الخامس .

د - الموال النعمانى (السباعى) :

وهو أكثر المواويل إنتشاراً فى مصر ، وتنظم منه المواويل القصصية ويتألف من

* نهاية الأغصان الأربعة بحرفين بدلاً من حرف واحد .

** أطلق عليها أعرج لهذا السبب

ثلاثة أبيات على قافية واحدة تسمى (عتبة) ، ثلاثة على قافية أخرى تسمى (شجرة) والسابع يسمى (طاقية) ولابد أن يكون من قافية الثلاثة أبيات الأولى * وهـــو يزيـد على الموال الرباعى بثلاث شجرات ** .

ثانياً : أنواع لا تلتزم بعدد محدد من الأبيات :

أ - الموال (المسأف) * :**

يكرر الحرف مرتين فى كل كلمة .

ب - الموال المردوف ** :**

يتكون من أكثر من ثلاثة عشر بيتاً (١٣) ، وإذا زاد عنها يزيد شجرة تتكـــون مـــن ست كلمات ، أو ثلاث أبيات شكل ، وثلاثة شكل آخر ، فيكون تسعة عشـــر (١٩) وإذا زاد يكون (٢٥) ، (٣١) ... وهكذا .

الأنواع المرتبطة بالمضمون :

م	نوع الموال	المناسبة	ملاحظات
أ	الموال الأحمر	الحب – العنف – الغضب – الثـأر –الدم .	منتشر فى الوجه القبلى بمصر
ب	الموال الأخضر	المودة–الرحمة–الغـزل– وصـف الطبيعة .	منتشر فى الوجه البحرى بمصر
ج	الموال الأبيض	الدين – الصفات الحميدة – مكارم الأخلاق – الصفاء	يعتمد عادة على قافية واحـــدة فى كل الأبيات
د	الموال الملحمى (القصصى)	البطـولات – الحـوادث المتعلقـة بالحب والغزل والسياسة – قصص إجتماعية .	يصل إلى ربعمائة (٤٠٠) بيت أحياناً مـن أمثلتـه(أبوزيـد الهلالى)

* لذلك أطلق عليه سباعى .
** الشجرة تعتبر بيت .
*** تكرار الحرف مرتين من نفس العتبة للموال أو نفس الكلمة أو البيت ، لذا سمى (المسأف) .
(أنا ليا غزال زان   مافيش وصفته فى الزان)
**** مثل موال (حسن ونعيمة) وموال (شفيقة ومتولى) .

وينقسم الموال من حيث الأداء إلى شكلين :

الشكل الأول : الموال المرتجل

يتميز باللهجة المحلية فى نطق الكلمات ، ويرتبط إرتباطاً وثيقاً بالبيئة فهو وليد موقف ولحظة ، تعتمد غالباً فى أدائه على تفعيلة الكلام المنغمة الشبه ثابتة والتى يطلق على أسلوب أدائها (الديستاتيف) وتعتمد على جملة ثابتة يتكرر حينما ينتهى مقطع الموال (ترجمة) ثم يعود المطرب للغناء دون الخوض فى إنتقالات مقامية معقدة ، وتصاحبها آلات موسيقية بسيطة مثل السلامية أو الربابة أو آلة إيقاعية مثل الطبلة .

الشكل الثانى : الموال الملحن

يعتمد على الكلمات العامية المتداولة فى المدينة (لهجة سكان المدن) ويأخذ فى لحنه صيغة لحنية تتميز بالإنتقالات اللحنية المتنوعة والمعقدة وكلماتها معدة مسبقاً ومؤلفة وملحنة ويصاحبها عادة آلات التخت العربى التقليدى (عود – قانون – ناى – كمان) مع إيقاع (رق) ويتخلل الأداء ترجمة وخاصة من آلة القانون وتتنوع الترجمة .

ويتطلب أداء الموال زيادة حرف أو إنقاص حرف ، زيادة همزة غير أصيلة على الكلمة أو إنقاص همزة أصيلة منه ، زيادة مد غير أصيلة وإنقاصها ، إدخال ياء النداء على الإسم المعرب ، إدخال التعريف على الفعل ، ولايجوز إستعمال اللفظة اللغوية على نمط العرب ، ولايجوز الإعراب بالحروف والحركات ، وتحاشى إستخدام (سوف) ويبدلها بـ (مذ) للتعبير عن الماضى والمستقبل ويمنع إستخدام التنوين والأسماء الموصولة (الذى) ويستعاض عنها بلفظ (اللى) .

وللموال خصائص نذكر منها :

- الحرية والإرتجال التلقائى فى الأداء ، مع الإهتمام بالتطريب .
- عدم ثبات السياق اللحنى للنص الواحد ، أى التنويع عند التكرار .
- عدم التقيد بالضروب والأوزان عند أداء الموال .
- عدم ثبات الجملة الموسيقية خاصة فى عدد المقاييس .
- يكون النص الشعرى للموال أحياناً غير موزون .
- التلوينات النغمية وإستخدام التحويل المباشر والغير مباشر فى المسارات اللحنية .
- إستخدام أساليب متنوعة فى غناء الموال مثل (السرد الإلقائى) Parlando و (السرد الغنائى) Recitetive ، أو ملحناً ومنغماً بطريقة حرة غير مقيدة بميزان .
- التلاعب بالألفاظ فى إسلوب النظم .

وجدير بالذكر أن التسميات التي تعنى الليالي والموال ، قد تعددت وإختلفت من بلد عربي لبلد آخر ولكن السمة السائدة هي الإرتجال بصفة عامة ، وهو عنصر أساسي في أداء مثل هذا الغناء .

المشرق العربي :

البلد	التسمية
جمهورية مصر العربية	الموال يسبقه ياليل ياعين
شمال السودان	الحار دلو
سوريا	أوف يابا
لبنان	ميجانا وعتابا
الأردن	الشروقي
فلسطين	الشروقي
العراق	يادوست* اكي قوزم**

المغرب العربي :

البلد	التسمية
تونس	العروبي
الجزائر	إستخبار
المغرب	عيوع – تماويث – الأحواش – الروايس

الخليج العربي :

البلد	التسمية
سلطنة عمان – اليمن	وان يادان

* دوست : كلمة فارسية معناها يا رفيق .

** اكي قوزم : كلمة تركية معناها عيناي الإثنين

أداء المـــوال :

إن أداء الموال كلون من الغناء الفردى يعتمد على إمكانيـــة المغنـــى الإبداعيـــة فـــى الإرتجال الفورى والبراعة فى الإنتقالات اللحنية من خلال المقامات العربية بذوق فنـــى ســـليم رفيع ، ثم العودة إلى النهاية حيث المقام الذى بدأ منه الموال .

هذا هو أسلوب Style أداء الموال ، أى الطريقة أو التقنية يميزه الإبداع والإرتجـــال ، حيث إعادة شحنات إنسانية متفجرة يترجمها المطرب فى أداء الموال حيـــث يصـــوغ مشـــاعر وأحاسيس المحبين معبراً عن خلجات قولهم ، وللإرتجال منبعيـــن أو منهليـــن منهـــلاً فطريـــاً (الإستعداد الطبيعى) ، ومنهلاً مكتاسباً (تنمية الإستعداد الفطرى بالنماء وتهيلـــة ورعايتـــه حتى لاتحده حدود)، وهكذا نستطيع أن نقول أن الإرتجال إما (تلقائياً) ينبع من المغنى وليـــد لحظته تحكمه الموهبة بدون تخطيط مسبق ، وتحكمه التقاليد الموروثـــة ، وهنـــاك الإرتجـــال (المدروس) أى ألواناً غنائية قامت على الإرتجال ثم تطورت ولكنها إحتفظت بطابع الإرتجـــال الذى لاغنى عنه فى الموال . فالموال أسلوب تحرر المغنى من التقاليد المقننة الموضوعة فـــى أشكال وقوالب الغناء العربى ، يعتمد أساساً على الإرتجال الذى يمثل عنصراً جوهريـــاً ممـــيزاً لروح الحضارات الموسيقية العربية والإسلامية على أتساع رقعتها وتنوع لهجاتها .

وجدير بالذكر أن الموال فى تصنيف أنواع الغناء تحت عنوان الألحان التى يطلق عليها (الألحان المسرودة) وهى الألحان المطلقة غير المفصلة فى أزمنة موزونة فى دور إيقـــاع ، فتمتد فيها النغم والحروف ، أو تقصر على غير تفصيل منتظم فى إيقاع محدود [1] .

تقاليد أداء الموال :

الموال هو لون من ألوان الغناء العربى الفردى ، والذى يعتمد على إظهار قدرة المغنى فى إستعراض صوته وأحاسيسه وإمكانياته فى التطريب والقدرة على الإبتكـــار والتجـــول فـــى المقامات .. يخضع أداء الموال إلى طريقة أداء موروثة فى إطار تركيب خاص يكاد يكون مقنناً فى صيغة تتكون من أربعة أجزاء على النحو الآتى :

(١) الفارابى ، الموسيقى الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ص ١١٠٠

الجزء الأول (الإستهلال)	(إستهلال) بـ (ياليل ياعين) وهو عبارة عن تحضير المطرب والمستمع حتى يأخذ أشارة البدء فى الموال .
الجزء الثانى (الإنطلاقة)	(عتبـــة) لعرض الموضوع وهذا الجزء بمثابة مقدمة .
الجزء الثالث (التفاعل)	(ردفـــة) تفاصيل الموضوع ، ويطلق عليه (شجرة) .
الجزء الرابع (الختام)	(الغطـــاء) أو (الطاقية) (قفلـــة) ومنهـــا الحكـــم النهـــائى للموضوع ويكون ختاماً مشوقاً فيه حبكة وخبرة والحرفيةوتقنية.

جرى العرف إتباع طريقة أصبحت شائعة لأداء الموال ، وهى كالآتى :

- تبدأ الفرقة الموسيقية بأداء (دولاب) فى المقام الذى سيؤدى فيه الموال .
- تقاسيم حرة من آلة القانون بمثابة إستهلاك موسيقى لتهيئة جو الطرب وسلطنة المقام وذلك فى الموال الكلاسيكى ، أما الموال الشعبى فعادة ما تكون آلة الناى .
- يبدأ المغنى فى النداءات التقليدية (ياليل ياعين) مـــع مصاحبـــة دقيقـــة مـــن الآلات لمساعدة المطرب على تركيز المقام والتحويل النغمى لتهيئته للإنتقال اللحنى .
- ترجمة موسيقية ومحاكاة لصوت المطرب .
- غناء الشطرة الأولى أو الشطرتين الأولى والثانية مـــن المـــوال (العتبـــة) لعـــرض الموضوع ، يتبعها ترجمة .
- الدخول فى (الردفة) حيث تفاصيل الموضوع ، يتبعها ترجمة آلية .
- الوصول للغطاء أو ما يسمى بـ (الطاقية) وفيها يظهر الحكم النهائى لموضوع الموال.
- ختم الموال أحياناً بنداءات (ياليل ياعين) .

نلاحظ أداء الفرقة لبعض اللازمات الموسيقية للربط بين الجمل اللحنية للموال وملـــئ السكتات كذلك أسلوب النغمة المستمرة Pedal Note كتظليل لأداء المطرب .

مؤدى المـــوال :

يجب أن يكون تعبيره موجباً بمعنى عميق من خلال أداء الموال حتى تحـــدث المتعـــة التى يحصل عليها المستمع من إبداعات المطرب وجمال التركيب اللحنـــى والطـــابع المقـــامى الذى يبرزه وأسلوب تكرار الفقرات الكلاميـــة وطريقة تناولهـــا وتناسبها .. وهذا بجانب معنى

ومضمون درامى وقوة إقناع فى التعبير العاطفى .. كل ذلك يؤكد قدرة المؤدى وتمكنه فى النغم وإمكانياته العاطفية التعبيرية فضلاً على إبراز قدرة المغنى الذى يتحمل مسئولية الأداء المتميز المبتكر والذى يؤديه باندماج ذكى مثقف وحسى مرهف وحضور متميز .

لذا يجب أن يفهم مؤدى الموال المضمون النص الكلامى وهدفه وما يتناوله من تعبير ، مع فهم للدوائر النغمية والمسارات المقامية والتحويل النغمى ، مع فهم وإستيعاب المصاحبة الموسيقية ودور الآلات فى مصاحبته .

أن المطرب بأدائه للموال يمتزج حسه وعواطفه بالملقى فيكون غناؤه من أثر بليغ للشجن فيضيف إلى الطرب طرباً وإلى التأثر تأثراً ، فتحس أنه إنتقل من عالم الوجود إلى عالم الغيب ، فيكون لغنائه أثر روحانى .

أن المؤدى فنان مبدع يحس بما يحيط به من مشاكل وإتجاهات ، إلى جانب الإحساس بحاجات الآخرين ، والأصالة تعنى التفرد فى الشيئ والقدرة علىالتجريد ، أى التميز بمهارة تحليل الموقف وفهم العلاقات ، كذلك يتميز المؤدى بالقدرة على التركيب أى أن يكون فى إستطاعته مزج عدة عناصر معاً فى نسيج نغمى واحد ، وفى نفس الوقت تكون لديه القدرة على إعادة تنظيم الأفكار والمفاهيم ، فالعمل الفنى هو الجهد الفكرى الإنسانى ونمط عطائى ومحاولة للتعبير عن مشاعر وأحاسيس الإنسان .

أهم الصفات التى يجب أن يتحلى بها مؤدى الموال :

يجب أن يتحلى مؤدى الموال بمجموعة من الصفات الحسية والمعنوية والفنية التى تختلف من مؤدى إلى آخر ، من أهم هذه الصفات ، نذكر :

- رباطة الجأش واليقظة ، والجاذبية الشخصية .
- سرعة التذكر وطاقة الإستمرارية واطلاقة الأفكار .
- عمق التجربة الموسيقية (الخبرة وكثرة الاستماع) .
- القدرة على دراسة نفسية السامعين [1] .
- التمتع بالصوت الجميل والإمكانيات العالية حيث المساحة الصوتية .
- أن يمتلك موهبة الإرتجال الفورى التلقائى .

---

(١) لجنة من الأدباء ، الخطب والمواعظ ، فنون الأدب العربى الفنى التعليمى (٢) مطبعة دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٥م .

- القدرة على أداء القفلات الصعبة الجميلة (النهايات السعيدة) ، والطروبة* والخبرة والدراية الكاملة بأصول النغم والإيقاع وتقاليد الغناء العربى .
- النطق الواضح السليم ومعرفة أصوات اللغة العربية ومخارج حروفها وألفاظها ، وتفهم معنى النص الكلامى والغوص فى عمق مضمونه الدرامى .
- التنفس المرن الطبيعى الصحيح .
- القدرة على التحكم فى الأعضاء والأربطة التى تعمل معاً لإصدار الصوت .
- أن يكون وضع الجسم سليماً أثناء الأداء دون مبالغة فى الحركات مع ثبات الرأس وعدم الإجهاد وعدم الافراط والمبالغة فى حركات الإعراب (الضم والفتح والكسر) ، مع الإقلال من إستعمال الاشارات [(١)] .
- أن يتمتع بصوت ذات مساحة عريضة واسعة لامع متعدد الطبقات ، متماسك النسيج .
- الحضور المسرحى والقبول الجماهيرى .

المستمع وعلاقته بأداء الموال :

إن المستمع العربى يلعب دوراً أساسياً ومتميزاً فى تطوير الغناء العربى بألوانه المختلفة خاصة (الموال) حيث يساهم بفاعلية فى إنتاج وخلق العمل الفنى " فالمستمع الحقيقى يسهم فى عملية الخلق وذلك بردود أفعاله المباشرة فى التقييم والنقد ، وإن فرضا الراديو والتلفزيون علاقة جديدة فاصلة وغير مباشرة بين المستمع والمؤدى مقتبسة من مفهوم الحضارة الأوروبية المعاصرة ... وتفرضها متطلبات العصر [(٢)] ، كانت حاستى البصر والسمع يشتركا فى الإستمتاع بأداء الموال ، فالمستمع كان يلمس الجهد الذى يبذله المؤدى لإعادة الخلق فى العمل الفنى حيث التجدد المتواصل، إن العنصر البشرى فى الأداء يجعل من النغم أبداعاً متجدداً فى كل مرة يتم فيها الأداء حيث يختلف وتتفاوت قدرات ومشاعر الإنسان عامة والفنان خاصة فى كل لحظة من حياته وفقاً لما يتأثر به نفسياً وصحياً وعصبياً .. ووفقاً للإضافات الثقافية والفنية الموسيقية التى تختزنها ذاكرته يوماً بعد يوم .. وهذا ما يجعل فى الأداء الحى حياة متجددة فى أداء الموال .. حياة تستمد وجودها من تقاليد أداء الموال ، من نبض الإنسان ومفهومه ومشاعره المتغيرة من جيل إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

---

* الطرب : هو مايثير فى الإنسان التام التمييز ، مشاعر الإحساس والابتهاج والشجن والحماس والرضا .

(١) زينب محمد حسن ، الإسلوب العلمى فى فن الغناء ، مجلة الفن المعاصر ، م (٢) ° (٢) ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٨٦م ، ص ١٤١

(٢) شهر زاد قاسم ، الموسيقى فى العراق ، دراسة ، مجلة القيثارة ، ع(٤٦) العراق عام ١٩٧٧م .

إن أداء الموال وتأثيره يرتبط بحجم المكان ونوعية وعدد الجماهير التي تستمع ، ومدى تجاوبها مع هذا الموال (كلماته .. لحنه .. أسلوب الأداء) ، فالأداء الحي يرتبط بالمجتمع .. حيث يوجد مايسمى بإجتماعيات الموسيقى ، أى الظروف الإجتماعية التي تحيط بالعمل الفنى .. إن مظهر المستمع وسلوكه فى قاعة الإحتفالات ينطبع على الأداء الذى تتوفر له وسائل الإنطلاق إلى آفاق عالية فى الإبداع (١) .

الموال المصرى :

بإنتهاء الحكم العباسى (٦٥٦هـ) إنقل الموال من العراق إلى مصر والشام والسودان والمغرب ، ويؤكد إبن خلدون فى مقدمته أن المصريين إستجابوا سريعاً لهذا الفن بعد أن صادف هوى فى نفوسهم ، حتى أنه عند عرض الشيخ سلامة لمسرحياته الغنائية ، كان الجمهور يطلب منه أداء " الموال " ، ففى أثناء عرض مسرحية له بعنوان " ضحية الغواية " وكان الشيخ يغنى قصيدة " سلى النجوم أيا شارلوت عن سهرى " وفجأة إرتفع صوت أحد الحاضرين ليقول (والنبى يا مولانا ياليل من خارج النّص) توقف الشيخ وتوقفت المسرحية وسيطرت حالة من رغبة الحضور فى سماع الليالى والموال ، نظر الشيخ فى الصالة ليجد أمامه الشيخ إبراهيم الدباغ الفلسطينى العاشق للشعر والغناء ، فإستدعاه وسأله :
هل يمكنك أن تؤلف بيتافيه ياليل ؟ فأجابه : حبا وكرامة ثم أنشده :

صبرت حينا على بَيْنٍ رُميتُ به

وأنت ياليل لم تطلع سنا قمرى .

وظل الشيخ يردد البيت خارج النص حتى صُبحَ الصباح ، كما كان الموال فاتحة الوصلة من حيث الغناء وفقاً للبرنامج الخاص بعبده الحامولى ، حيث يبدأ الموال ثم الموشح فالدور ثم القصيدة (١) .

إن تفرد الحامولى فى مكانته الموسيقية أتاح له فرصة الإنتاج المركز المتواصل من إبتكار وتصرف وبديهة حاضرة لها قدرة الإرتجال والتصرف المفاجئ الذى يفوق الإستعداد والتحضير . لقد أبدع الحامولى أداء الموال المصرى الذى يتميز بصيغة مشحونة بالمحسنات البديعية طبقاً وجناساً ، بحيث يكون للكلمة شكل هجاء واحد يتكرر ولكن بدلالات نفسية مختلفة تتجول مع الروح .

---

(١) رتيبة الحفنى ، الإبداع الموسيقى الحى ، المجلة الموسيقية ، السنة ٤ ، ع(٤٢) ، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢

(٢) قسطندى رزق ، الموسيقى الشرقية ، ج (٣) ص ١٢٦ ، ج (٤) ص ٨٤ - ١٠٦

ومن طرائف مايروى فى إرتجالات الحامولى للموال ، نذكر حادثة هى أنه تم تجهيز سرداق ضخم لبعض حفلات الزفاف وأعدت بذلك بطاقات الدعوة تحديداً للعدد وتفادياً للإزدحام وكان ثمة حاجب يتلقى المدعوين ولا يسمح لأحد مالم يحمل بطاقة ، ودخل رجال التخت وإستعدوا للحفل ، وحضر (عبده) متأخراً عنهم ، فطالبه الحاجب ببطاقة الدعوة وهو لا يعرفه وصار بينهما أخذ ورد ، أحس به الجمهور ومعهم صاحب (العرس) فحملوا (عبده) وأجلسوه مع رجال تخته فى صدر السرداق ، فإرتجل موالاً لمس فيه الموضوع ووظف الحادثة فأضفى عليها لمسة فنية جعلها صالحة للغناء وخلق منها موضوعاً وجدانياً جميلاً جديراً بالتقدير ... فقال :

ليه حاجب الظرف يمنعنى وأنا مدعى .... إلخ

كذلك نذكر له أنه عندما توفى ولده (محمود) غنى فى حفل مرتجلاً الموال :

ليه ياعين ليه ليه ياعين   ياحليوه يانـــور العين

كبدى ياولدى ياجميل ياجميل

وذلك دلالة علىأهمية الموال لكبار المطربين فى مصر أمثال عبده الحامولى وسلامة حجازى إلى عبد الحليم حافظ مروراً بمحمد عبد الوهاب وأم كلثوم ومحمد عبد المطلب وغيرهم من الرواد .

إستمر الموال يعتمد فى نظمه على الإرتجال الفورى التلقائى إلى أن لحن محمد عبد الوهاب (الموال) وجعله صيغة غنائية ذات لحن ثابت ، لحرصه على تحقيق أعلى مستوى من الإتقان فى الأداء وذلك أعطى فرصة لبعض المؤديين أداء مثل هذه الصيغة الثرية بالإنتقالات اللحنية ونهايات الجمل المتعددة الأشكال ، وهنا نذكر أيضاً أن محمد عبد الوهاب أعطى لنفسه مساحات كبيرة فى ألحانه ليؤدى الموال المرتجل كإستعراض صوتى فى إطار الغنية .

كذلك خاض عبد الحليم حافظ تجربة هامة فى مجال أداء الموال ، وكانت ناجحة للغاية وكان ذلك من خلال ألحان محمد الموجى وكلمات عبد الفتاح مصطفى ، وكانت هذه التجربة نوع من الغناء الدينى (ع التوتة والساقية ألمح كل يوم عصفور) ، وسبق هذه التجربة غناء عبد الحليم حافظ فى فيلم (شارع الحب) عام ١٩٥٨م وكان الموال مصاحباً بآلة الكلارنيت فى مقام الحجاز .

كذلك خاضت أم كلثوم تجربة أداء الموال الملحن وخاض معها التجربة محمد القصبجى وزكريا أحمد ، أما فى كل ما شدت به من ألحان يتخلله مساحات للإستعراض الصوتى الذى يعتمد على كل المقومات والعناصر الأساسية لأداء الموال المرتجل ، فطالما إستمتعنا بإرتجالاتها حتى أصبحت ظاهرة إبداعية فى معظم ما تغنت به من ألحان .

تنوعت الآلات والفرق الموسيقية التى صاحبت أداء الموال المصرى ، الكلاسيكى فعادة ما يصاحبه تخت تقليدى ، أو فرقة موسيقية وذلك حسب الفترة الزمنية التى تـم أداء المـوال فيها ، وعادة ما يترجم للمطرب آلة القانون .

أما بالنسبة للموال الشعبى عندما يؤديه محمد عبد المطلب تصحبه فرقـة تقليديـة ، ولكن عندما يؤديه محمد طه فتصاحبه فرقة شعبية نجمها الناى والأرغول ، حيث يقـع علـى عاتق عازف آلة الناى الترجمة والمحاسبة أثناء أداء الموال .

أما القصاصيون فآلة الربابة هى الأساس لمتابعـة المواويـل القصصيـة والملاحـم البطولية ، وفى منطقة القنال نجد السمسمية ، وفى الريف نجد الطبل والمزمار البلـدى وفـى الأسكندرية نجد الأكورديون يلعب دوراً مع الكلارينت والإيقاع فى مصاحبة الموال... ويتواجـد الأكورديون أيضاً فى مناطق أخرى ويلعب نفس الدور .

وعادة ما تؤدى الفرقة بإسـلوب يـثرى النسـيج الموسـيقى إثـراءاً هيتروفونيـاً Heterophony ، وهو مصطلح يطلق على النسيج الموسيقى الذى يصدر مـن إشـتراك آلـة وغناء ، أو مجموعات من كل منهما فى أداء لحن واحد، ولكن بشيئ من الحرية فى تفاصيلـه وبذلك يتحول اللحن المفرد الأصلى إلى نسيج موسيقى هيتروفونى [١] .

ومن أهم الآلات التى تصاحب أداء الموال المصرى الكلاسيكى ، آلة القانون عمدة آلات التخت ودستور النغم ، فكان اسلوب المحاكاة والترجمة والمتابعة هو أسـلوب عزفـى يؤديـه العازف ذو الخبرة والمهارة العزفية والدراية بالمسارات اللحنية المقامية ويكون ذلك أثناء أداء المطرب للموال تسبقه الليالى ، وأسلوب المحاكاة والترجمة يظهر فيه المهارات العزفية التـى يجب أن يتقنها ويجيدها من يقوم بالمحاكاة العزفية وكذلك الدوائر النغمية ومسـاراتها والتـى يجب أن يكون العازف ملماً بها ومستوعباً لها .

ويتميز أسلوب المحاكاة والترجمة على آلة القانون بخصائص وتقاليد معينة أهمها ما يسمى بـ (الترجمة) بمعنى أن يعيد العازف ما قام المطرب بغنائه بدقة تامـة ، وهنـاك مـا يسمى بـ (الرسم) بمعنى عزف المقطع أو الجزء الأول من المقام الذى سننتقل إليه المطـرب أو يبتكر العازف قنطرة من المقام الذى إنتهى به المطرب فى إرتجالاته إلى مقام جديد يرتجـل فيه ، وهناك من التقاليد العزفية ما يسمى بـ (السياحة) بمعنى عـزف جملـة إسـتعراضية طويلة بغرض ملء المساحة الزمنية الكبيرة التى يتركهـا المطرب أحياناً إما للراحة أو بقصـد

(١) سمحه الخولى ، تقاليد الإرتجال (دراسة) عالم الفكر ، م (٦) ع (١) - الكويت ١٩٧٥م .

وهدف إعطاء الفرصة للعازف لإستعراض تكنيكه ومهاراته العزفية وخبرته فى إبــداع الجمــل اللحنية على آلة القانون .

فالعازف الذى يقوم بدور مصاحبة المطرب الذى يؤدى المــوال يكــون طرفــاً هامــاً وأساسياً للمطرب بل قد يناطحه أحياناً وقد يتفوق عليه فى بعض الأحيــان ، فالعــازف يكــون موهوباً فينطلق لأداء الإرتجالات الفورية التلقائية من خلال خيال خصب وأذن مرهفــة الحــس تدرك العلاقة بين الأفكار المجردة والموضوعات المحسوسة ، كما يتمتع العازف أيضاً بحضور البديهة وسرعة الإستجابة لتوارد الأفكار والمعانى التلقائية ، ومن رواد المصاحبة العزفية لآلة القانون نذكر محمد عبده صالح .

ويتميز الموال المصرى بالقفلات والنهايات الجماهيرية المحبوكة ، حيث يعتمد المطرب على التقنية فى التلوين النغمى وإضافة الحليات والزخارف والزوائد اللحنية مما يعطى تنويعات فى نهايات الجمل الغنائية ، فقد تنتهى القفلة بهبوط سلمى أو تتابع لحنــى هــابط أو تطويــل للنغمة التى تسبق النهاية أو درجة صوتية ذات زمن طويل أو قفزة لحنية قبل درجة الركــوز أو تضفير (زجزاج) نغمى ، أو ركوز على حساس المقام أو ما يقابله .

ومن المقترحات الهامة فى مجال (الموال) نذكر إقتراح عبد الحليم نويره فى إستلهام تركيباً موسيقياً أطلق عليه (ترنيمة) [1] ، ويتكون من أربعة أجزاء ، نستعرضها على النحو الآتى :

أولاً : تمهيد الموال

أ - البدى بجملة موسيقية (١٦ م) ميزان $\frac{2}{4}$ أو $\frac{4}{4}$ (الوحدة البل دى) ونلاحــظ هــذا الإيقاع فى جلسات العمال (البناء) أو (الشغيلة) ويؤديه الفلاحون على (المصاطب) فى جلسات السمر ، ويؤديه عمال السواحل وخاصة (البمبوطية) .

ثانياً :

أ - آلة منفردة (Solo) يصاحبها الأوركسترا ، تؤدى الآلة جملة ترادف تقسيمة المغنـــى فى الموال وتنتهى على أساسى المقام المختار التأليف منه .

(١) عبد الحليم نويره ، الحلقة الثانية لبحث الموسيقى العربية ، القاهرة عام ١٩٥٧م .

ب - ترديد الأوركسترا نفس الجملة (حرف أ) بطريقة محورة وكأنها الترجمة التى يؤديها القانون للمطرب فى تقاليد أداء الموال .

ج - تقوم آلة موسيقية أخرى منفردة بأداء جملة جديدة لا تقل طولها عن الأولى (حرف أ) وربما تزيد ، وتكون بمثابة التقسيمة الثانية للموال .

د - يؤدى الأوركسترا الجملة السابقة بشيئ من التحوير الزخرفى ، وكأنه ترجمة القـانون فى الجملة الثانية للمطرب .

هـ - آلة ثالثة بجملة جديدة تصاحبها الأوركسترا كالعادة .

و - تريد الأوركسترا لنفس الجملة بتحوير زخرفى على مدى واسع بتنويعات لحنية .

ثالثاً :

تقوم الآلات الثلاثة التى إنفردت بأداء الجمل الموسيقية فتقدم كل منها ملخصاً موسيقياً عن الجملة التى سبق أن قدمتها ، ثم تندمج الآلات الثلاثة بأسلوب كونترابنطى ليكون عرضاً للتقسيمات الثلاثة ، والمصاحبة الأوركسترالية تكون بسيطة جداً .

رابعاً :

جزء ختامى يؤديه الأوركسترا ويقسم الأداء بالسرعة مع تقديم الجمل الثلاثة بإسهاب وتنسيق حتى النهاية .

نماذج من الموال المصرى الكلاسيكى :

المطرب	إسم الموال	المؤلف	الشكل	المضمون	المقام	ملاحظات
عبده الحامولى	أهل السماح الملاح	تراث	رباعى	أحمر	راست	مرتجل
يوسف المنيلاوى	فى ظل أهداب عيونك	إسماعيل صبرى	رباعى	أحمر	بياتى	مرتجل
عبدالحى حلمى	فيك ناس ياليل	مصطفى بخيت	خماسى	أحمر	هزام	مرتجل
أبوالعلا محمد	ياحلو ياللى ملكت الروح	تراث	رباعى	أحمر	بياتى	مرتجل
محمود صبح	طول الليالى	تراث	رباعى	أحمر	حجازكار	مرتجل
صالح عبدالحى	أنا الجسد	تراث	خماسى	أحمر	راست	مرتجل
أم كلثوم	الليل أهو طال	مصطفى بخيت	رباعى	أحمر	ر است	ألحان محمد القصبجى
رياض السنباطى	إن غبت تعبت	حسين المنا سترلى	خماسى	أحمر	هزام	ملحن
فريد الأطرش	ياليل يابدر يانسمة	مأمون الشناوى	رباعى	أحمر	بياتى	ملحن فى إطار أغنية الربيع
ليلى مراد	هتقول إيه ياترى	حسين السيد	رباعى	أحمر	راست	ألحان رياض السنباطى

نماذج من الموال المصرى الشعبى :

المطرب	إسم الموال	المؤلف	الشكل	المضمون	المقام	ملاحظات
محمد عبدالمطلب	غدار يا زمن	محمد حمزة	خماسى	أحمر	بياتى	مرتجل
محمد الكحلاوى	أنا بعلم الصبر	تراث	رباعى	أحمر	راست	مرتجل
محمد طه	شجرة الورد	سعدالدين المصرى	رباعى	أحمر	بياتى	مرتجل
شفيق جلال	الأصيل	تراث	خماسى	أخضر	بياتى	مرتجل
محمد رشدى	والله إن سعدنى زمانى	تراث	خماسى	أخضر	بياتى	مرتجل
محمد قنديل	ياحلو ياللى الهوى	محمد حمزة	خماسى	أخضر	راست	مرتجل
محمد العزبى	لقيت طيره بتتألم	صلاح يحي	ملحمى قصصى	أخضر	ر است	مرتجل
بدرية السيد	طلعت فوق السطوح	بدرية السيد	رباعى	أحمر	حجازعلى الجهاركاه	مرتجل

الموال فى العالم العربى :

تواجد الموال فى البلاد العربية يمثل ظاهرة إبداعية متميزة وفى هذا الجزء من هـــذه الدراسة سوف نغوص لنتعرف بإيجاز وعن قرب على الموال فى عالمنا العربى .

الموال فى الخليج العربى :

كان الموال عصب الغناء البحرى ، يؤديه (النهام) داخل البحر أثناء السمر والعمل ، وفى البر ينشده فى المجالس الشعبية ، فكان الموال بذلك أساساً لفن (الفجـــرى *) بأنواعــه المتعددة ، يقوم على (الموال الزهيرى **) وإن إختلف فـــى الـــتركيب النغمـــى أو الإنتقـــالات اللحنية .

---

* الفجرى : له أنواع متعددة هى (البحرى – العدسانى – الحدادى – المخولفى " المخالفى " – الحساوى) وكلهـــا تنتهى بالموال الزهيرى .

** الموال الزهيرى : نسبة إلى مؤسسة العراقى (ملاجابر الزهيرى) والسباعى منه أكثر المواويل إنتشاراً فى قطر.

كما تواجد فى الخليج العربى ما يسمى بـ (المويلى) وهو تصغير المـوال ، حيث يغنى المطرب عدة أبيات من قصائد متعدة وأشكال مختلفة [١] .

وجدير بالذكر أن عنصر الإرتجال الفورى التلقائى نلمحه فى أداء الصوت الخليجى بصفة عامة من خلال التعرف فى أداء بعض الجمل الغنائية .

وفى الأردن ، تواجد (الشروقى) تلك الوصلة الغنائية الشعبية المرتجلة وتصاحبها الربابة ، كذلك يجد (الهجينى) و (الحداء) ، وهما يعتمدان على الإرتجالات الغنائية الشعبية يؤديها من خلال (السامر) الذى يؤدى فى الجنوب ، أما الشمال الفلسطينى يؤدى الحداء المرتجل الذى يتميز بحضور البديهة .

الدان فى اليمن[٢] :

يطلق على الموال فىاليمن مصطلح (دان*) وتلفظ بدلا عن كلمة (ياليل ياعين) ، وينقسم إلى :

أ - الدان المرسل : وهو الغناء الغير مصحوب بصرب إيقاعى ، ويشبه غناء الموال الزهيرى فى جنوب العراق من حيث أسلوب الأداء .

ب - الدان الموقع : وهو الغناء المصحوب بآلة إيقاعية ويستخدم اللهجة العامية ونادراً ما تكون الفصحى وعادة مايكون ميزانه $\frac{8}{8}$ أو $\frac{4}{4}$ فى حضرموت ، أما فى لحج ، فهو من أنواع الغناء الخفيف ويوزن عادة على ميزان $\frac{6}{8}$ [٣] .

---

(١) محمد طالب سلمان الدويك ، الأغنية الشعبية فى قطر ، ج (٣) مطابع الدولة الحديثة ، قطر ١٩٧٥ ، ص ١٧٧ - ١٩٥

(٢) خالد محمد القاسمى ، الأواصر الغنائية بين اليمن والخليج ، دار الحداثة ، ط(٢) ، بيروت ١٩٨٨، ص

* الدانة : هى اللؤلؤة الغالية الثمن النفيسة ، ويتغنى به المطربون الشعبيون ويتخونه مطلعاً لأغانيهم (بودانة) و (دانة) مثل (ياليل ياعين) فى الموال لالمصرى عن :
رفعت خليفة دويب ، أغانى الأعراس فى دولة الأمارات ، الدوحة ١٩٨٥ ، ص ٧٥ - ٧٧

(٣) أحمد صالح بن غودل ، الأغنية فى اليمن الديمقراطية ، المجلة الموسيقية ، السنة ٤ ع (٤٥) القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٥ : ١٨زهيرى .

المقام العراقـــى :

وفى العراق ينطلق مغنى المقام فى أدائه بحرية كاملة وكأنه يؤدى مـــوالاً ، ويتطـــور فى أدائه بأسلوب خاص .. فيقدم جملة تتبعها جملة أخرى .. حتى يصـــل إلـــى الـــذروة فـــإن نشوء المقام وتطوره عبر الزمن كان إرتجالياً .. وهذه الإرتجالية هى سمة مميزة للموســـيقى العربية (١).

كذلك توجدات (الأبونية) وهو نوع من الغناء إنتشر فى جنـــوب العـــراق ، ولمغنـــى (الأبونية) الحرية فى جعل أبونيته تنسجم مع تصوره ، ولكنه ليس حراً بمستوى مغنى المقام العراقى أو مغنى الموال (٢).

كذلك يؤدى الملاح فى الصن الشراعية صيحات إرتجالية لتساعد الملاحين على القيام بأعمالهم ، كما تغنى أثناء التجديف كقطع مرتجلة بين صيحات العمل (٣).

<u>وفى المغرب العربى الكبير</u> ، تواجد ما يسمى بـــ (العربوى) وهو شبيه بالموال المصرى ، ويسميه الجزائريون (إستخباراً) وقد يسبق لدى بعضهم بالليالى (٤).

وفى <u>تونس</u> تواجدت النوبة الشعبية التىتستهل عادة بإستخبار عبارة عـــن تقاســـيم يتبعهـــا عربوى (موال) (٥).

<u>وفى المغرب الأقصى</u> تواجد الـــ (عيوع) شعر ملحون مثل الموال ، شعبى خـــالى من الوزن ، وكذلك يوجد (تاما ويث) وهو غناء شعبى بربرى قريب من الموال وهناك غنـــاء (الأحواش) و (الروايس) وهو شعر غنائى مرتجل غير موزون ويسبقه إرتجالات من آلـــة الربابة (٦).

---

(١) هاشم الرجب ، الإرتجالات فى المقام العراقى ، مجلة الفيثارة ، ع(٢٨) العراق عام ١٩٧٦ .

(٢) حبيب توما ، جدرجات العلاقة المتبادلة بين الموسيقى الفلكلورية والفنية فى العـــراق ، مجلـــة الفيثـــارة ، ع(٢) العراق عام ١٩٧٨م .

(٣) عبد الأمير جعفر ، أغانى ملاحى السفن الشراعية ، مجلة الفيثارة ع(٢٣) ، العراق عام ١٩٧٥م .

(٤) صالح المهدى ، تراكيب الموسيقى العربية ، الحياة الثقافية ، ع (٣١) ، تونس عام ١٩٨٤م .

(٥) محمد خمخم ، الموسيقى الشعبية التونسية ، الحياة الثقافية ع (٥) ، تونس عام ١٩٧٨م .

(٦) أحمد الوزانى ، المؤتمر الثانى للموسيقى العربية ، فاس - المغرب إبريل ١٩٦٩ .

- عبد العزيز بنّ الجليل ، الموسيقى الشعبية المغربية ، التراث الشعبى ، ع (١٠) العراق ١٩٧٨م .
- محمد أو درار ، من أهازيج سوس (أحواش) ، مجلة الفيثارة ، ع (٢) ، العراق عام ١٩٧٨م .

الموال في سورية :

إنتقلت الموالات العراقية إلى سوريا وإنتشرت ، وقد أخذ المواله السوريون في بداية الأمر الموالات العراقية نفسها فحفظوها وقلدوها وتوصلوا بعد زمن قليل للإبداع في نظمها وغنائها الذي يسمى بإسم (النصاتي) و (الزهيري) .

ويتم غناء الموال في سورية بطريقة خاصة ومتميزة ، حيث يتم غناؤه عادة في الأفراح والأعراس وحفلات الطرب وترافقه آلات الناي أو العود أو الدربكة ، وكان يتم غناء الموال بصورة إنفرادية للمناجاة أو المشاكاه . ويخضع لبراعة المغني وجودة صوته إذا كان محترفاً [1].

مراحل أداء الموال :

- البداية :

أ - التمهيد بإحدى الأغنيات الخفيفة (القدود) .

ب - نداءات من نوع (يا بابا*) ، (ليلي ياليل) ، (عين ياعين) .

- الختام :

أ - ينهي الموال بتكرار كلمة " أوف " عدة مرات متبوعة بلفظة إستنجاد بشخص عزيز مثل (يا خليلي ، يا نديمي ، يا حبيبي) .

هذه وريقات في فن الموال .. في فن الإرتجال .. ربما تجعلنا نعيد التفكير مرة أخرى من أجل الوصول إلى ينابيع الفكر الموسيقي العربي نستلهم منها إبداعات معاصرة .

نختتم هذه الورقات بالتقدم التكنولوجي الذي أصبح سلاحاً ذو حدين بالنسبة لأداء الموال .. فبظهور المسجل وتطوره حافظنا على تراثنا الغنائي من نوع (الموال) وهذا أثر إيجابي وهام وحيوي .. ولكنه في الوقت نفسه له شق سلبي ، حيث تم تثبيت المواويل المسجلة وأصبح يحاكيها المطربين .. فجفت ينابيع الإبداع لديهم بالرغم من أن هذه المواويل المسجلة بمثابة دراسات فنية لأداء الموال يجب أن يتسفيدوا من تقنياتها الفنية ويبدعوا على منوالها .

(1) إحسان هندي ، لمحة عن الموالات السورية ، دمشق ١٩٩١م ، ص ٩٥

* يا بابا : تحريف للفظة يا أبي .

إن السمة الأساسية فى فن الموال هى الإرتجال الفورى التلقائى ومن خصائص الموال المرتجل تميز جملته الغنائية بقوة العبارة ومتانة السبك والدلالة على المعنى ، على أن يكـــون العرض الغنائى المرتجل فى أداء الموال المقدم متماسك ومتلاحم العبارات مرتباً غير مضطرب وختام قوى مؤثر .

هل جفت ينابيع الإبداع ؟

هل إختفى الإرتجال ؟

ما هى الأسبـــــاب ؟

هل الدقة المتزايدة فى التدوين الموسيقى ؟

هل محاكاة مطربينا للإسلوب الأوروبى فى الأداء ؟

هل العوملة وتوابعهـــــا ؟

المراجـــــع :

(١) إبراهيم فاضل ، الأغنية الشعبية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٠ .
(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، الطبعة التجارية ، القاهرة .
(٣) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ج (١) ط (أ) القاهرة ١٩٧١ .
(٤) أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، ط (٢) القاهرة ١٩٧٠ .
(٥) أحمد عبد المجيد ، لكل أغنية قصة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠ .
(٦) إحسان هندى ، لمحة عن الموالات السورية ، دمشق ١٩٩١ .
(٧) أمل شوقى ، دراسة تحليلية لنهايات الجمل الموسيقية ، القاهرة ١٩٩٩ ، ماجستير .
(٨) إدوارد جرانفيل براون ، تاريخ الأدب فى إيران ، مصر ١٣٧٢هـ .
(٩) حسين نصار ، الشعر الشعبى العربى ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ١٩٦٢ .
(١٠) رتيبة الحفنى ، محمد عبد الوهاب ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩١ .
(١١) رضا محسن محمود ، الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا) ، بغداد ١٩٧٦ .
(١٢) سيمون جارجى ، الموسيقى العربية ، باريس ١٩٨٩ .
(١٣) حميم الشريف ، الأغنية العربية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨١ .
(١٤) طارق يوسف ، الأساليب المختلفة فى أداء الموال عند بعض كبار المؤديين ، ماجستير ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٥ .
(١٥) عبد الحليم نويره ، قوالب وتركيبات جديدة للتأليف الموسيقى ، القاهرة ١٩٥٨ .
(١٦) عبد العزيز رفعت ، نصوص من الموال (مقال) مجلـــة الفنـــون الشـــعبية ، ع(١٩) ، القاهرة ١٩٨٧ .
(١٧) عبد الكريم العلاف ، الطرب عند العرب ، بغداد ١٩٦٣ .
(١٨) فكرى بطرس ، أعلام الموسيقى والغناء العربى ، القاهرة ١٩٧٦ .
(١٩) محمد بن إسماعيل ، سفينة الملك ونفيسة الفلك ، القاهرة .
(٢٠) محمد محمود سامى حافظ ، موسيقى الشعوب ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧١ .
(٢١) محمود كامل ، عصداء التلحين والغناء فى مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .
(٢٢) ميلاد واصف ، رقصة الموال ، القاهرة ١٩٧٧ .
(٢٣) نبيل شوره ، قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية ، القاهرة ١٩٩١ .

تابع : المراجع

(٢٤) نبيل شوره ، دليل الموسيقى العربية ، القاهرة ١٩٨٣ .
(٢٥) نبيل شوره ، المقدمة فى تذوق وتحليل الموسيقى العربية ، القاهرة ١٩٩٣ .
(٢٦) هالة حجازى ، الموال بين التلحين والإرتجال ، ماجستير ١٩٩٩ .
(٢٧) يسرى الحامولى ، أغانى المناسبات الإجتماعية ، ماجستير ١٩٧٧ .
(٢٨) يوسف عيد ، رحلة الطرب فى أقطار العرب ، بيروت ١٩٨١ .

المسرح الغنائي العربي في مصر

لقد كان كل من مارون نقاش وأبو خليل القباني في سوريا ولبنان ، رمزاً لبداية حركة مسرحية غنائية عربية ، انطلقت وتمت في مصر على يد سلامة حجازي وكامل الخلعي وداود حسني وسيد درويش .[1]

فما لاشك فيه ، أن المسرح الغنائي العربي إزدهر في مصر طوال العشرينات وحتى الثلاثينات ، حيث كان التنافس على أشده بين مختلف فرق المسرح الغنائي ، ثم بدأ في التدهور وذلك لعديد من الأسباب ، كان من أهمها ظهور الفيلم الغنائي العربي ، إنشاء الإذاعة وانتشار تسجيل الاسطوانات والاهتمام بالأغنية الفردية .

ثم بدأ الاهتمام بالمسرح الغنائي مرة أخرى في بداية الخمسينات ، حيث تكونت (الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى) ، قدمت من خلالها مجموعة من الأوبريتات من ألحان كل من زكريا أحمد وسيد درويش ، ومن بعد ذلك تم تقديم أعمال جديدة ، منها أوبريت " شروق الأندلس " ألحان عبد الحميد عبد الرحمن وغناء كارم محمود ، وفي عام ١٩٥٧ قدم الاستعراض الغنائي الراقص " ليل يا عين " ألحان عبد الحليم نويرة وأحمد صدقي ، وفي عام ١٩٦٧ أعيد تقديم أوبريت " يوم القيامة " من ألحان زكريا أحمد وأوبريت " البروكة " من ألحان سيد درويش ، وأوبريت" مصر العروسة " ألحان محمد الموجي ، ثم بعد ذلك قامت حركة أخرى تقوم أساساً على الترجمة ، كان نتيجتها تقديم أوبريت " الأرملة الطروب " بطريقة لا تتلائم مع طبيعة لغتنا العربية ، وطريقة أداء الغناء العربي ، وفي عام ١٩٦٢ تم إنشاء الفرقة الاستعراضية ، حيث قدمت مجموعة من الاستعراضات الغنائية الراقصة .

وفي هذا المجال لا يفوتنا أن نذكر المجهودات التي قام بها الرحبانية وفيروز ونصر شمس الدين في لبنان ، ومحمد القرفي من تونس ، فهي بلاشك مجهودات ساهمت وما تزال تساهم في محاولة احياء المسرح الغنائي العربي واستمراره لأداء وظيفته على الوجه الأمثل .

ما هو المسرح الغنائي :

المسرح الغنائي فن يقوم على عنصرين أساسيين ، هما التمثيل والغناء ، يصاحبها الرقص ، ويتم التزاوج بينهما في شكل رواية أو حدوتة تعد خصيصاً لتقديمها على المسرح ، محاطة بمجموعة من الأغاني والألحان بهدف التعبير عن مواقف وأحداث المسرحية .

وبهذا يكون المسرح الغنائى فناً جميلاً يجمع بين الشكل والمضمون فى صورة غنائية تعبيرية تطريبية تمثيلية ، توضح حركة الحياة وواقعها بمفهوم ذاك العصر الذى تؤدى فيه ، وقد جذب المسرح الغنائى جمهور المستمعين من المقاهى حيث كان التخت التقليدى ، وذلك يرجع أساساً إلى ما يقدمه المسرح الغنائى من مختلف فنون الغناء بأصوات أحبها وعشقها الناس على مختلف مستوياتهم ، فى شكل مسرحى ، فأصبح الجمهور يستمتع بالغناء والمشاهدة فى آن واحد .

الوظيفة الأساسية للمسرح الغنائي :

يهدف المسرح الغنائى إلى الترفيه الاجتماعى ، أى التوجيه والإرشاد من خلال الترفيه ، فالمسرح الغنائى له رسالة تثقيفية تعتمد على توعية الشعب وتبصيره بما يدور حوله أى بالواقع الذى يعيش فيه ، كما يهدف المسرح الغنائى أيضاً إلى الاهتمام بأغانى المجاميع التى تعبر بصدق وأمانة عن مجتمعنا ، وذلك إلى جانب الأغنية الفردية التى نالت قسطاً وافراً من الاهتمام ، بل نستطيع أن نقول أنها وصلت قمتها فى الكلمة واللحن والأداء والمحتوى عندما تستمع إليها بصوت سيدة الغناء العربى (أم كلثوم) .

والمسرح الغنائى عمل تمثيلى يتضمن أحد الشكلين (الأوبرا - الأوبريت) .

أولاً : الأوبـــرا

مصطلح إيطالى ، يطلقه على الدراما الشعرية ، الموسيقى عنصر أساسى فيه من البداية إلى النهاية ، يتضمن الغناء الفردى والثنائى والرباعى والجماعى ، كما تعتمد الأوبرا على الحوار الغنائى ولا يتخللها أى كلام دون موسيقى ، مصحوبة بالرقص والأوركسترا الموسيقى بكل عائلاته الآتية ، وفى الأوبرا تنقسم أصوات الرجال إلى طبقات مختلفة ، وكذلك أصوات النساء ، فهذا الفن يستقبل كل إمكانيات الصوت البشرى ، وعادة ما تنقسم الأصوات إلى :

أ - أصوات النساء والأطفال . ب - أصوات الرجـــال .

ثانياً : الأوبريت

والأوبريت نموذج مصغر من الأوبرا تتخلله ألوان غنائية خفيفة تتخلله مواقف من الحوار الكلامى تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من الجماهير على اختلاف مستوياتها .

المسرح الغنائى فى سوريا ولبنان :

انشأ مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) مع أخيه نيقولا عام ١٨٤٧ فرقة مسرحية فى سوريا ، قدمت بعض المسرحيات المترجمة ، نالت إعجاب الطبقة الحاكمة ، فشيدت لها مسرحاً خاصاً ، قدما فيه مجموعة من المسرحيات التى يتخللها الغناء ما بين الفصول .

أما أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى (١٨٤٢ - ١٩٠٣) الشاعر الموسيقى الأديب فكون فرقة مسرحية ولكن شيوخ دمشق أوقفوها لتحريم التمثيل فى ذلك الوقت ، فترك دمشق راحلاً إلى الاسكندرية مكوناً فرقة مع اسكندر فرج (١٨٥٠ - ١٩١٦) وقدما بعض الروايات المستوحاه من التاريخ العربى الإسلامى وقصص ألف ليلة وليلة ، وكان كامل الخلعى أول ملحن مصرى يقوم بالتلحين للمسرح الغنائى حيث ساهم فى إحدى مسرحيات هذه الفرقة (عفيفة) بألحانه ، كذلك قام بالغناء ما بين فصول هذه المسرحيات كل من عبده الحامولى وألمظ .

وقد استمر نشاط القبانى الدمشقى فى مصر ما يقرب من سبعة عشر عاماً ، لازمه منها اسكندر فرج خمس سنوات ، ثم أنفصل عنه مكوناً فرقة خاصة ، ضمت سلامة حجازى . ونستطيع أن نقول أن القبانى الدمشقى خطا خطوة بعد مارون نقاش وذلك لأنه جعل للعنصر النسائى مكاناً فى مسرحه ، كذلك تضمنت مسرحياته بعض الرقصات ، مثل رقصة (السماح) .

كيف بدأ المسرح الغنائى فى مصر ؟

مصر أرض حضارة ، ومنطقة تزاوج حضارى ، كما ارتبطت بالعالم الحديث حيث النهضة الأوروبية من خلال حملة نابليون بونابرت على مصر عام ١٧٩٨ والتى كان من محتوياتها عدد من الفرق المسرحية ، وكانت مصر قد عرفت التمثيل فى صورته الأولى فى شكل خيال الظل على يد محمد بن دانيال الكحال المولود عام ٦٤٦هـ ، أى فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى ، فى عهد الظاهر بيبرس .

وفى عام ١٨٦٩م انشأت دار الأوبرا المصرية ، فى عهد الخديوى إسماعيل ، وجاءت إلى مصر فرقة الكوميديا الفرنسية (La Francaise) فى حفل افتتاح قناة السويس .

وفى عام ١٨٧٠م تكونت فى مصر فرقة فرنسية وأخرى إيطالية ضمتا (ممثلين ومغنيين وموسيقيين) ليقدموا نوعاً من الترفيه والمتعة للأوروبيين الذين يعيشون فى مصر .

وفى عام ١٨٧٩م جاء سليم نقاش ليقدم أعمال عمه مارون ، وأنضم إلى منشدى فرقته سلامة حجازى .

أما القبانى الدمشقى فقدم مسرحيات بما تحتويه من رقصات وقدود وقصائد بين فصول المسرحية (وجدير بالذكر أن أغانى الفواصل وجدت فى أوروبا بين فصول التراجيديا فى القرن السادس عشر ، بهدف التخفيف على المشاهد من وطأة التوتر النفسى للحوادث) .

التجربة الأولى للمسرح الغنائى فى مصر :

لقد أعد يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) الشاعر الأديب الموسيقى المخرج المصرى ومسرحاً فى أحد المقاهى الكبيرة فى حديقة الأزبكية ، وقدم عليه مسرحيات قام بتأليفها ، وأخرى قام باقتباسها من مسرحيات عالمية ، ثم بدأ كبار الأدباء يترجمون له روائع المسرح العالمى ، وفى السنوات الأخيرةمن حياته كان كان يقدم المسرحيات الوطنية مثل رواية " الوطن والحرية " وكان قد تعرض فيها لشخص الخديوى وسخر من حاشيته ، فنفاه إلى باريس عام ١٨٧٨م وعاش بها حتى وفاته عام ١٩١٢م ، وهكذا نجد أن السوريين واللبنانيين اعتمدوا فى مسرحهم أساساً على الترجمة والاقتباس والتعريب ، ولم يكن الغناء عنصراً أساسياً فى البناء المسرحى ، كما أن أسلوب الأداء كان خليطاً من اللهجة الشامية والتركية .

ثم جاء سلامة حجازى ، بعد اكتسابه الخبرات والمهارات الأساسية من خلال عمله مع الفرقة السابق ذكرها ، ليؤسس ملامح الغناء التمثيلى ، فنقل الموسيقى من التخت إلى المسرح ، جعل للغناء المسرحى جماهيره ، كما أضاف الإلقاء المنغم (الإلقاء الإنشادى) مدعماً بعمق درامى للألحان ، وقد اعتمد المسرح الغنائى عند سلامة حجازى ومن بعده منيرة المهدية على البطولة الفردية .

سلامة حجازى والمسرح الغنائى :

كان سلامة حجازى (١٨٥٢ - ١٩١٧) مؤذناً وقارئاً للقرآن ، ومنشداً دينياً ، ولذلك رفض أن يكون ممثلاً (مشخصاتى) فى بداية عهده بالمسرح الغنائى ، واكتفى بغناء القصائد المسرحية بين الفصول ، فكان يشارك بالإنشاد مع فرقة (نقاش) وفرقة (القبانى الدمشقى) ، وفى عام ١٨٥٥م أنضم لفرقة (الحداد والقرداحى) وكان أقنعه عبده الحامولى بالتمثيل والغناء ، فظهر على مسرح دار الأوبرا فى عدة روايات قام بصياغة ألحانها وفى عام ١٨٨٩م أنضم ممثلاً ومغنياً فى فرقة اسكندر فرج ، ثم أنفصل عنه عام ١٩٠٥م حيث كون فرقة خاصة به هى " دار التمثيل العربى " ، قدم من خلالها مجموعة من المسرحيات ، نذكر منها " صلاح الدين " ، " شهداء الغرام"

ومن خلالها غنى مجموعة من الأغانى الوطنية ، ثم حاول تقديم روايات خالية من الغناء ، ولكنه لم ينجح مما أضطره لتطعيمها ببعض الألحان الغنائية التى تتلائم وأحداث ومواقف الروايات .

ومن عام ١٩٠٦م أنضم إلى فرقة أولاد عكاشة ، وقدم بعض المسرحيات الغنائية ، ثم سافر إلى الشام عام ١٩٠٧م حيث قدم عروضه هناك ولاقى إعجاب الناس وتقديرهم . وفى عام ١٩٠٩م مرض ، ولكنه ظل يؤدى رسالته الفنية يغنى وهو ينتقل على المسرح بكرسى خاص .

فى عام ١٩١٤م اشترك مع جورج أبيض فى تكوين فرقة أبيض حجازى التى ضمت زكى طليمات وعباس فارس وحسن فائق ، وفى العام نفسه زار تونس ثم مر بطرابلس وهو عائد ، وفى مصر نال الوسام المجيدى من الخديوى عباس الثانى تقديراً لجهوده فى مجال المسرح الغنائى .

فى عام ١٩١٦م أنفصل عن جورج أبيض مستقلاً بفرقة خاصة به ، إلى أن توفى فى ٤/١٠/١٩١٧م بعد تكوينه منهجاً للغناء المسرحى ، ومما يذكر لهذا الفنان :

- ابتكاره نوعاً من الإنشاد يعرف بـ " السلامات " يؤديه مع المجموعة الصوتية فى افتتاح المسرحية وختامها .
- ابتداع أسلوب القاء (المونولوج) الانتقادى وغنائه .
- قام بتأليف عدة ألحان موسيقية للروايات الخيالية والرمزية .
- جعل الغناء جزء لا يتجزأ من المسرحية مرتبطاً بها وليس دخيلاً عليها .
- حرر الغناء من تقاليد التخت وقيوده ونقله ليساهم فى استكمال الصورة المسرحية فأمتاز الأداء بالحركة والإنطلاقة .
- اهتم بالمستوى الفنى للمسرح من مختلف جوانبه (التأليف - الأخراج - الديكور) .

المسرح الغنائى بعد سلامة حجازى :

بعد وفاة سلامة حجازى ، ظهرت مجموعة من فرق المسرح الغنائى ، منها فرقة أمين صدقى وفرقة يوسف وهبى التى انشأها عام ١٩٢٣م وكانت تحمل أسم فرقة رمسيس وفرقة فوزى منيب عام ١٩٢٢م ، وفرقة على الكسار ، وفرقة فاطمة رشدى ، وفرقة صالح عبد الحى ١٨٩٦/٨/١٦ حتى ١٩٦٢/٥/٣ وأسسها عام ١٩٢٩م ، وفرقة (ملك) وكانت تضع ألحانها للروايات الغنائية بمصاحبة تخت موسيقى تقليدى ، مضافاً إليه آلة التشيللو فقط .

ومن الفرق التى ساهمت فى هذا المجال ، فرقة (نجيب الريحانى) والتى أسسها عام ١٩١٦م ونذكر أيضاً فرقة (أولاد عكاشة) الذين شهد مسرحهم ميلاد أول محاولة لتقديم أوبرا مصرية عربية هى " شمشمون ودليلة " من ألحان داود حسنى .

أما فرقة (منيرة المهدية) فلاقت الشهرة والنجاح لما كان فى صوتها من جاذبية جماهيرية فقدمت أعمال سلامة حجازى ، حيث كانت منيرة امتداداً طبيعياً لأسلوبه ، ثم بدأت أعمالها الخاصة ، وقد أنطلق محمد عبد الوهاب ولأول مرة كبطل لمسرحية غنائية من خلال فرقتها ، وقد ساهم بوضع الألحان للفرقة السابقة الذكر كل من : كامل الخلعى ، سيد درويش ، داود حسنى ، محمد القصبجى ، زكريا أحمد ، إبراهيم فوزى ، سيد مصطفى ، محمد فوزى ، محمد عبد الوهاب .

أما الذين ساهموا بالغناء ، فنذكر منهم : ابراهيم حمودة ، عباس البليدى ، عقيلة راتب ، فتحية أحمد ، سيد شطا ، محمد أدريس ، حياة صبرى ، محمد عبد الوهاب .

ومن رواد التلحين للمسرح الغنائى ، نذكـر :

كامل الخلعى (١٨٨٠ - ١٩٣٨م):

سافر إلى إيطاليا وفرنسا عام ١٩٠٦م حيث تلقى قسطاً من الدراسة الموسيقية ، ثم عاد إلى مصر ليكون أول من استخدم الأوركسترا لمصاحبة الغناء المسرحى ، وعين قائداً له هو عبد الحميد على ، كما كان أول من استخدم التدوين الموسيقى بدلاً من الاعتماد على أسلوب (التلقين الشفاهى) ، فقام بتدوين أعماله بمساعدة (محمود خطاب وعبد الواحد الاسكندرانى) ، ومن إيطاليا ساعده كل من (الياس تلميال وجان وباستورينو) ، كما استخدم الضروب والأوزان العربية فى ألحانه للمسرح الغنائى .

سيد درويش (١٨٩٢٠ - ١٩٢٢م):

ظهر سيد درويش لأول مرة بمسرح (عباس) عام ١٩١٦م بالقاهرة حيث قدمه سلامة حجازى يغنى بين فصول مسرحياته ، ثم بدأ سيد درويش بالتلحين للمسرح الغنائى ويمد مختلف الفرق المسرحية لمدة ست سنوات ، ثم كون لنفسه فرقة خاصة عام ١٩٢٢م قد بها رواياته مستخدماً الأوركسترا بقيادة كاسيو الإيطالى ، والتزم بالتدوين الموسيقى لأعماله ، حيث سار على منوال كامل الخلعى فى هذا المجال كما حاول سيد درويش إدخال أنواع بسيطة من تعدد التصويت على الألحان الغنائية وتميزت أعماله بألحان المجاميع ، والتى حملت الطابع الشعبى .

مقدمـــة :

لقد عرف الإنسان الموسيقى منذ نشأته ، وذلك من قبل أن يعرف لغة الكـلام ، فكـان أسلوب تفاهمه مع بنى جنسه ، أن يصدر أصواتاً معينة ، يصف بما عجز لسانه عن وصفه ، وهكذا فالموسيقى بالنسبة للإنسان كظله منذ أن خلق ، حتى أصبحت اليوم عنصراً أساسياً من العناصر الفنية التى يستمد فن السينما وجوده منها ، فالفن السينمائى استوعب مجموعة الفنون التـى عرفتها البشرية ووظفها واستخلص لنفسه لغة خاصة ذات أصول وقواعد تميزها .

ولاشك أن هناك علاقة وثيقة مستمرة بين الموسيقى والغناء من جهة ، والصورة السينمائية من جهة أخرى ، فالموسيقى التصويرية نقطة انطلاقة لوضع أرقى الألحان ، التى تقوم على سعة الخيال وسعة الاطلاع وحسن التصرف ، ويقول الفيلسوف الإنجليزى (سبنسر) " أن الموسيقى فى بدايتها لغة تعبيرية " .

ومن هذا المنطلق كانت للموسيقى مكانتها فى السينما ، فالموسيقى بما تحملـه مـن شحنات عاطفية تتفق أو تتعارض مع النص الذى وضعت له ، هى الصفة التعبيرية للعمـل السينمائى فهى تتم وتكمل اللوحة الفنية مع الصورة المرئية والكلمات المعبرة ، بل أنها يمكن أن تقوم بـدور فعال فى التفكير والتعبير دون الحاجة إلى الكلمة ، سواء كانت شعراً ، أو نثراً .

مصادر الموسيقى التصويرية :

أولاً : تأليف موسيقى خاص للفيلم السينمائى بعد قراءة النص ، والتفاهم مع المخرج والاقتناع بتوجيهاته .

ثانياً : استخدام موسيقى سبق الاستعانة بها من قبل فى بعض الأفلام .

ثالثاً : استخدام قطع موسيقية شائعة الاستعمال .

رابعاً : استخدام الموسيقى الالكترونية (وهى تلك الموسيقى الناتجة من جـهاز كـهربائى أو ميكانيكى أو إلكترونى ، أو كـل الأجهزة معاً . وتعدل وتسجل على شرائط ويستعان فى إذاعتها بمكبرات الصوت) وقد استخدمت هذه النوعية من الموسيقى فى السينما العالمية فى بعض المشاهد خاصة لتصوير عالم الفضاء الكونى ، وغيره من أفلام الخيال العلمى .

الهدف من استخدام الموسيقى التصويرية :

أولاً : تستخدم الموسيقى كبديل للمؤثرات الصوتية لاستحضار المنظر المرئى فى تصوير كثير من الأحداث مثل (حالات الزوابع والأعاصير والمعارك ... إلخ) .

ثانياً : تستخدم الموسيقى كعامل مساعد للكلمات فى تحقيق الأهداف الدراماتيكية التى يريدها المخرج ، أى تتبع الموسيقى الحوار الكلامى ، وتؤكد كل جملة منها ما تثيره الكلمات من مشاهد وأحاسيس وإنفعالات ، فهى تستعمل بنجاح كبير عند القمة الدرامية والمواقف المتأزمة ، فهى عامل مساعد من عوامل التعبير الفنى .

ثالثاً : تستخدم للدلالة على الحقبة التاريخية سواء كان من ناحية الآلات المستخدمة أو من ناحية المقطوعة الموسيقية نفسها ونوعها .

رابعاً : تستخدم كخلفية للحوار فى الكثير من المواقف .

خامساً : استخدامها لمحاكاة الواقع كدقة النواقيس أو محاكاة بعض الأصوات .

تطور استخدام الموسيقى فى الفيلم السينمائى :

فى البداية كانت الموسيقى تصاحب الفيلم أما بالعزف مباشرة من الصالة أو بمرافقة اسطوانة ، ونادراً ما كان بعض المخرجين أمثال (شارلى شابلن) يهتم بتأليف موسيقى خصيصاً للفيلم ، ويستعين بها كعنصر درامى أو إيقاعى يكمل ما فى الصورة من ضوء وحركة ، وعموماً فعلاقة الموسيقى بالسينما بدأت عام (١٩٢٧م) بالفيلم الأمريكى (مغنى الجاز) ، وبتطور فن السينما من الصمت إلى النطق ، مع الاهتمام بالمؤثرات الصوتية ، أصبح هناك عدداً من المخرجين يستعين بالتراث الموسيقى الكلاسيكى والبعض يستعين بمؤلفين موسيقيين .

أما الوجود الحقيقى للموسيقى أصبح فى السينما عندما أصبح لكل فيلم فكرة موسيقية خاصة تميزه ، وتتردد طوال عرض الفيلم بمعالجة موسيقية خاصة ، كما استخدم بعض المخرجين آلات موسيقية تبرز جواً معيناً للفيلم ، وهذا دليل واضح يؤكد التفاعل بين كل من الصورة والكلمة والموسيقى فى الفيلم السينمائى

أهم الأخطاء فى استخدام الموسيقى التصويرية :

أولا : عند إستخدام الموسيقى التصويرية كخلفية بطريقة كثيفة ذات إيقاعات كثيرة بارزة تشتت الانتباه ، وعدم مراعاة مستوى الصوت من حيث الارتفاع والانخفاض بالنسبة لمستوى الحوار .

ثانياً : أحياناً تكون الفواصل الموسيقية طويلة إلى حد ما ، فتوقف تدفق العمل الدرامي .

ثالثاً : بتر الجُمل الموسيقية دون ركوز أو قفلة واضحة .

رابعاً : أحياناً تكون الموسيقى متطفلة دخيلة على أحداث الفيلم ، وما يحمله الحوار من عواطف .

خامساً : استخدام بعض الآلات الموسيقية التي لا تناسب ما يتطلبه الموقف أو لا تعبر عن الصورة .

ولتفادي معظم هذه الأخطاء ، يجب مراعاة الآتي :

١) أن يكثر المخرج السينمائي من الاستماع والتعرف على الموسيقى من خلال التذوق الموسيقي .

٢) مراعاة مستوى الصوت أثناء الحوار .

٣) تأليف موسيقى تصويرية تعبر عن بيئتنا العربية ، واستخدامها في الفيلم العربي بدلاً من الاعتماد على التراث الأوروبي الذي يقلل من الأثر الدرامي للعمل السينمائي العربي ، ويطبعه بصورة غريبة بعيدة عن الروح والأصالة العربية .

٤) خلق جيل من المؤلفين الموسيقيين يعرفون موسيقاهم وآلاتهم القومية ، وإمكانياتها .

الفيلم الغنائي :

والفيلم الغنائي هو الفيلم الذي يقوم ببطولته مطرب أو مطربة ، وهدفه الأساسي أداء الغناء وعرض الموسيقى والألحان الجميلة ، وهو عبارة عن قصة عادية يتخللها مجموعة من الأغاني يؤديها بطل الفيلم (المطرب) ، وعادة ما تكون الأغاني موضوعة في الفيلم دون مبرر درامي ، وعادة ما يهم المشاهد العربي في الفيلم الغنائي الاستماع إلى المطرب ، أما مضمون الفيلم فيأتي في المرتبة الثانية عنده ، فالإنسان العربي عاشقاً ومحباً للغناء منذ العصر الجاهلي ، والفيلم الغنائي يتطلب مجهودات كبيرة وميزانية ضخمة ، وينقسم إلى نوعين :

النوع الأول : أفلام موسيقية يقتصر مضمونها على العديد من الأغاني والرقصات ، ولا تكترث كثيراً بالناحية الفكرية الموضوعية في معظم الأحيان .

النوع الثاني : أفلام تمتاز بجدية الموضوع ، والمعالجة الهادفة مع المهارة والانطلاق نحو الابتكار والابداع الفني .

التجربة المصريـة :

بدأت التجربـة المصريـة منـذ عـام ١٩٣٠م عندمـا وضعـت (بهيجـة حـافظ) الموسيقى التصويرية للفيلم المصرى (زينب) ، ثم الموسيقى التصويرية لفيلم (الضحايا) عـام ١٩٣٢م ، وفيلـم (الاتهام) عام ١٩٣٣م ، وفيلم (ليلى بنت الصحراء) عام ١٩٣٤م ، أما فيلم (زهرة) عام ١٩٤٧م فوضعت موسيقاه التصويرية ، كما لحنت أغانيه أيضاً .

أما الانطلاقة الحقيقة للموسيقى التصويرية للفيلم المصـرى ، فكـانت علـى يـد (فـؤاد الظاهرى) وذلك عام ١٩٣٥م عندما وضع الموسيقى التصويرية لفيلم (حكم قراقوش) ، ونذكر من أهم أعماله : (الموسيقى التصويرية لفيلم (صراع فى الوادى) ، وفيلم (باب الحديد) ليوسف شاهين ، وإلى جانب فؤاد الظاهرى ظهر ، (على إسماعيل - أندريه رايدر) ، ثم ظهرت أسماء جديدة فى هذا المجال .

أما باكورة الأفلام الغنائية فى مصر ، فكان فيلم (أنشودة الفؤاد) عـام ١٩٣٢م بطولـة المطربة (نادرة) وكتب أغانيه (عباس محمود العقاد) ، وقد ارتبط ظهور هذا الفيلم بفيلـم (الاسكتش والأغنية المصورة) ، وهى عبارة عن أفلام قصيرة لاقت رواجاً كبيراً وإستجابة مـن الجماهير .

وفى عام ١٩٣٣ ظهر الموسيقار (محمد عبد الوهاب) كأول مطرب فى السينما العربيـة بفيلمه (الوردة البيضاء) ، وفى عام ١٩٣٦م ظهرت سيدة الغناء العربى (أم كلثوم) فـى فيلـم (وداد) ، الذى كان أول فيلم مصرى يعرض فـى الخـارج ، وفـى عـام ١٩٤١م ظـهر أول فيلـم للموسيقار (فريد الأطرش وأسمهان) وهو " انتصار الشباب " .

ويمكننا القول أن حصيلة الفيلم الغنائى العربى فى مصر ، كانت كبـيرة ولاقـت حظـاً ورواجاً فى مختلف البلدان العربية ، فإضافة للأفلام السبعة للموسيقار محمد عبد الوهاب وأفلام سيدة الغناء العربى أم كلثوم الستة ، كان للموسيقار فريد الأطرش أثنين وثلاثين فيلماً ، ولعبد الحليم حافظ ستة عشر فيلماً ، مع أفلام عديدة لكل من ليلى مراد ومحمد فوزى وشادية وكارم محمود وعبد العزيز محمود وصباح .

ومن المؤكد أن مجموعة الأفلام الخاصة بمحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ، وضعت الحجر الأساسـى للفيلم الغنائى العربـى ، فنجد النجاح لمحمد عبد الوهـاب فى فيلمه

(الوردة البيضاء) ، يرجع إلى شهرته كمطرب وتمكنه من الأداء ، مع تجديد لألحانه لتلائم طبيعة الفيلم السينمائى ، وذلك باختصار زمن الأغنية ، مع الاحتفاظ بمضمونها وقيمتها الفنية ، كما أدخل عدة إيقاعات أوروبية راقصة ، تميزت بالسرعة والحركة ، بالإضافة لإدخاله لبعض الآلات الجديدة فى أفلامه مع اهتمامه بالأوبريت الغنائى .

أما أهمية أفلام أم كلثوم ، فترجع إلى صوتها المميز المعبر فى الأداء ، والمستوى الجيد للكلمات والألحان التى كانت تغنيها ، أما أبرز ما فى أفلام فريد الأطرش ، فهو اهتمامه بالأوبريت الغنائى بألحانه المتنوعة والمعبرة وأتقن هذا اللون ، بل قد تميز فى معظم ألحانه .

ولا شك أن نجاح الفيلم الغنائى قديماً يرجع إلى المواهب الغنائية الأصيلة ، التى كافحت وجاهدت وأخلصت حتى احتلت مكانتها فى عالم الغناء ، بالإضافة إلى الاهتمام بالاستعراضات المدروسة ، كما كان بجانب بطل الفيلم المطرب مطربة لا تقل عنه موهبة ، مع مجموعة من المؤدين للأغنيات الفكاهية (المونولوجيست) ، ومن أبرز المخرجين للفيلم الغنائى المصرى ، نذكر :

- أحمد بدرخان : أخرج أفلام أم كلثوم ، وأهم أفلام فريد الأطرش .
- نيازى مصطفى : وهو الذى مزج الحركة مع الموسيقى فى فيلم (مصنع الزوجات) عام ١٩٤٢م ، حيث تحررت الأغنية من ديكورات الاستوديو وترافق المغنى فى تحركاته فى أماكن مختلفة .
- هنرى بركات : أخرج أفلام فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ .
- أنور وجدى : قدم أهم أفلام ليلى مراد .
- عباس كامل : أخرج أفلام كارم محمود وعبد العزيز محمود .
- حسين فوزى : اخرج أفلام صباح ونعيمة عاكف .
- حلمى رفلة : أخرج أفلام محمد فوزى وشادية وهدى سلطان .

التجربة اللبنانية :

كان أول فيلم لبنانى ناطق (بين هياكل بعلبك) عام ١٩٣٦م وتخللته بعض الرقصات والألحان التقليدية بصوت المطربة (كوثر) ، وفى عام ١٩٥١م كان أول فيلم غنائى مشترك لبنانى مصرى (عروس لبنان) ، وفى عام ١٩٣٥م فيلم (عذاب الضمير) لجورج قاعى الذى وضع موسيقاه التصويرية بجانب القصة والسيناريو والإخراج والإنتاج والحوار والمونتاج .

ومن أبرز الذين كتبوا الموسيقى التصويرية للفيلم اللبناني (زكي نصيف وفيلمون وهبي والأخوين رحباني ووليد غنيمة والياس رحباني) ، أما أهم الأفلام الغنائية اللبنانية ، فيلم (بياع الخواتم) عام ١٩٦٥ ليوسف شاهين ألحان الأخوين رحباني بطولة فيروز ونصري شمس الدين .

المراجـــــع :

(١) أحمد رأفت بهجت : " حصاد خمسون عاماً على الفيلم الغنائي " مجلة الفنون (مصر) ع ، السنة الأولى ، عام ١٩٧٦م .

(٢) فاطمة رشيد : " الموسيقى الإلكترونية " مجلة الفنون (مصر) ع٢١ ، السنة الخامسة ، عام ١٩٨٤م .

(٣) سعد لبيب : " استخدام الموسيقى في البرامج الإذاعية " مجلة الفن الإذاعي (مصر) ع٣ عام ١٩٥٧م .

(٤) عبد الفتاح سراج : " المؤثرات الصوتية " ، عام ١٩٦٤م .

(٥) محمد السيد المويلحي : " الموسيقى التصويرية " ، المجلة الموسيقية (مصر) ع٥١ ، عام ١٩٣٨م .

(٦) فادي توفيق الحويل : " حكاية الموسيقى مع السينما " ، مجلة السينما والناس (مصر) .

(٧) جلال الشرقاوي : " تاريخ السينما المصرية " ، بحث .

(٨) محمد كريم : مذكرات .

الأداء الآلي في الموسيقى العربية

مقدمـــة :

أنه بالمقارنة من أول وهلة بين الموسيقى الغنائية والموسيقى الآلية ، نجد أن جانب الموسيقى الآلية ، نجد أن جانب الموسيقى الآلية ظل سطحياً من حيث الدراسات والبحوث التى تناولته فبغياب هذه الدراسات تدهور مستوى الأداء فى الموسيقى العربية ، حيث ظلت الآلة تقوم بدور المصاحب للمغنى العربى .

" الموسيقى هى أسم لعلم من العلوم الرياضية ، يبحث فيه عن النغمات والمقامات وكيف يحصل منها التنفر والإستلذاذ ، والموسيقى فى قائم على العلم فهى من فنون الجمال المتحرك" * [1] .

فلفظ الموسيقى معناه الألحان وإسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة مرتبة ترتيباً محدوداً ، وقد يقع أيضاً على جماعة نغم ألفت تأليفاً محدوداً وقرنت بها الحروف التى تركب منها الألفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة فى الدلالة بها على المعانى " [2] .

والموسيقى كظاهرة تشتمل على ثلاثة أنشطة مختلفة ولكنها متكاملة ومتناسقة فى الوقت نفسه ، وهذه الأنشطة هى (الخلق " التأليف الموسيقى " - الاداء - السماع) وبإختفاء أى نشاط من هذه الأنشطة تختفى الظاهرة الموسيقية كعمل فنى متكامل ، ويمكن إعتبار فن التأليف الموسيقى هو دائماً تخيل لبرنامج الحركات التى يقضيها كل آداء ، اى إبتكار مسرحية يكون أبطالها الأصوات بإعتبارها كائنات موسيقية يقع أحيانها وتنويعها وتداخلها ، فتألف وتتنافر ، حيث تتعايش فى نطاق علاقات معينة تخضع إلى قواعد معروفة .

فبعد عملية الخلق (التأليف الموسيقى) . كيف سيتم ايصال الحس السمعي والتأثيرى الذى صاغه المؤلف للمتلقى (المستمع) ؟ " فإذا كان من الأمور الجوهرية للمستمع أن يدرك مسالة الأسلوب الموسيقى وتطبيقها ، على ما كتبه المؤلف الموسيقى. فإن هذا الإدراك أجـــدر

---

* فنون الجمال المتحرك " الموسيقى - الرقص - الشعر " .
فنون الجمال الثابت " التصوير والنحت " .

(1) شهاب الدين : مقدمة سفينة الملك ونفيسة الفلك ، ص٧ .

(2) الفارابى : " الموسيقى الكبير ، ص٤٧ .

بالمفسر ، إذ يعد المفسر بمثابة الوسيط في الموسيقى . فالمستمع لا يستمع إلى موسيقى المؤلف بقدر ما يستمع إلى تصور المفسر لها ... والمؤلف الموسيقى مسكين حقا إذ بعد أن ينتهى من وضع موسيقاه يجب أن يوكلها إلى رحمة الفنان المفسر وهو ما يجب إلا يغيب عن أذهاننا ، إنسان له طبيعته الموسيقية وشخصيته "[1] .

وهكذا يتضح لدينا أن (الأداء) هو الذى يضمن عملية إيصال الحس السمعى والتأثيرى الذى صاغه المؤلف الموسيقى ليتلقاه المستمع ، ويمكن أن يفشل المؤدى فى ذلك " الموسيقار** هو الترجمان عن الموسيقى والمعبر عنه ، فإن كان جيد العبارة عن المعانى ، أفهم أسرار النفوس وأخبر عن ضمائر القلوب ، وإلا فالتقصير منه يكون "[2] .

وهكذا يؤكد أن الأداء يمثل المرحلة الحاسمة في الظاهرة الموسيقية .

الأداء :

أولا : كمصطلح لغوى

- " أدى الشيئ : أوصله والاسم الأداء "[3] .
- " أداة تأدية ، والاسم أداء "[4] .

ثانيا : كمصطلح فنى

" هيئة الأداء ضفان : أحدهما هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتان الإنسانية ، والثانى هيئة أداء الألحان المسموعة من الآلات الصناعية "[5] .أى يوجد نوعان من المؤدين :

(أ) المؤدى الصوتى (المغنى) . (ب) المؤدى الآلى (العازف) .

وجدير بالذكر " أن كلمة غناء تعنى فى نفس الوقت المفهوم الخاص بها ، ونجدها أيضا للدلالة على الموسيقى بصفة عامة ، وهذا التأويل وارد عند أخوان الصفا الذين يعتبرون الموسيقى

---

* المفسر (المؤدى)

** الموسيقار (المؤدى)

(1) كوبلاند (آرون) كيف تتذوق الموسيقى ص ٣١٦ – ٣١٧ ترجمة رشاد بدران.

(2) إخوان الصفا : رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا ص ٢٣٥ ج (٢) دار بيروت .

(3) ابن المنظور : لسان العرب المحيط (ج ١) ص ١٧٤ ، دار لسان العرب ، بيروت.

(4) عبد الله البستانى : موسوعة البستانى ج (١) ص ٢١ ، المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٦٧م .

(5) الفارابى : الموسيقى الكبير ص ٦٨.

ساقط من أصل
المصدر

ب- **النقارات** : (طبول ذات وجه واحد من الفخار أو نحاس أو خشب ، تغطى بجلد الأبل ، يستخدم العازف اثنتين منهما يسويهما العازف على نسبة رباعية أو خماسية ، وتستخدم في فرق الموسيقى التقليدية بالمغرب العربى الكبير .

جـ- **الدربوكة** : ويطلق عليها (الدنبك) فى العراق .

د- **المراوس** : ويستخدم فى فرق دول الخليج العربى[1].

ونلاحظ من خلال استعرا ضنا لبعض الآلات الموسيقية العربية التقليدية ، أن أغلبها مازالت محافظة على شكلها وكيفية صنعها من حيث مادتها ومقاييسها منذ قرون بدون أى تطور يذكر ، وبالتالى مازالت تحتفظ بعيوب من أهمها :

- ضيق مساحتها الصوتية ، مثل آلة الرباب التى لا تتعدى الديوان الواحد.
- ضعف صوت الآلة ، مثل العود. - تقوس معظم الآلات العربية.

ومن العوامل التى أدت للوصول إلى هذه النتيجة ، استمرار خضوع ميدان صناعة الآلات الموسيقية للطرق التقليدية في الصنع بدون توجيه أصحاب هذه الصناعة مع الموسيقيين مؤديين ومؤلفين من جهة والفيزيائيين من جهة أخرى فى محاولة لتطوير آلاتنا العربية وإبراز إمكانياتها الكامنة فيها منذ آلاف السنين .

لقد بقيت صناعة الآلات عند العرب تلقن بالوراثة (أبا عن جد) فكان نتاجا لذلك احتكار أسرار المهنة الذى ترتب عليه عدم تطور هذه الصناعة وبقائها على حالها إلى يومنا هذا ، برغم خضوعها إلى علم السمعيات (   ) الذى ازدهر فى هذا العصر ، وأصبح بوسعنا تفسير أى خطأ فى صناعة الآلة واصلاحه حسب قواعد مضبوطة ، حيث ان كل جزء من أجزاء الآلة يقع دراسته ثم اختباره من ناحية الشكل والمادة ليلعب دوره الفعال فى إخراج الصوت من الآلة وتوزيعه على بقية الأجزاء بصفة مدروسة حتى يهتز كل الجسم المصوت " ففى وسع الصانع بمقضتى هذه الدراسة أن يعرف كيف يطرق أبواب التجديد والابتكار فى صناعته بما يهيئ للآلة أداءاً محكماً وتعبيراً صادقاً وعزفاً ميسوراً بقليل من الجهد والمال " [2].

---

(1) GUETAT, Mehmoud La Traditional musicols arabe, P. 32.

د. محمود الحفنى: علم الآلات الموسيقية ص٢٤ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة ١٩٧١م

سعيد عزت : التذوق الموسيقى ص٨٢ ، دائرة معارف موسيقية – القاهرة ١٩٥٨م.

(٢) د. محمود الحفنى: علم الآلات الموسيقية ص ٣ ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م- القاهرة .

وللحصول على آلة موسيقية جيدة ، يجب على الصانع مراعاة الآتي :

أولا : من حيث الشكل

على الصانع أن يضبط شكل الآلة المزمع صنعها حسب بنية جسم الإنسان وقوته ، حتى يستطيع العازف أن يمسك آلته وهو في راحة تامة تمكنه من السيطرة عليها.

ثانياً : من حيث المادة

على الصانع أن يكون دقيقا في اختيار المادة التي سيصنع منها كل جزء من الآلة تبعا للمقاييس (الفيزيائية والأكوستيكية) فمثلا يجب أن يتم تخزين الأخشاب حتى تجف تماما.

ثالثاً : المجال الصوتي للآلة

ونجاح الصانع هو أن يمكن العازف من التحكم في آلته بطريقة تسمح له أن تضبط بسهولة وبصفة منفردة أو في آن واحد كلا من شدة صوت آلته ودرجة هذا الصوت ولونه ، فمجال شدة الصوت" هو الخاصية التي تميز بها الأذن بين الأصوات من حيث القوة والضعف [1] فالآلة الموسيقية لا تستحق إطلاق هذا الاسم عليها إلا إذا كانت قادرة على إخراج صوت قوي ، أما درجة الصوت " فهي الخاصية التي تميز بها الأذن بين الأصوات من حيث الحدة والغلظ واللون الصوتي " هو الخاصية التي تميز بها الأذن بين الأصوات المتفقة في الدرجة والمتساوية في الشدة " [2].

وقد ظلت الموسيقى الآلية حتى الثلاثينات من هذا القرن تعتمد على عنصرين ، هما :

أ- مجموعة البشارف والسماعيات واللونجات وغيرها من القطع التركية التي تعزفها جوقات من الآلات الموسيقية التقليدية .

ب- الارتجالات الحرة والموزونة [3].

---

(١) د. محمود الحفني: علم الآلات الموسيقية ص ١٧.

(2) SAUNDERS, Frederick physique et musique in : Sons et musique, paris, Bibliotheque pour La Science 1980, P. 20

(٢) د. محمود الحفني: علم الآلات الموسيقية ص ١٦.

(٣) نجاة قصاب : البرامج الموسيقية والغنائية في الاذاعة الصوتية (دراسة) مؤتمر المجمع العربي للموسيقى – تونس ١٩٨٥م.

سليم الحلو : الموسيقى النظرية ، ص ١٧٦ – ١٨٤ – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت عام ١٩٦١م.

ومنذ عام ١٩٣٥م بدأ اهتمام محمد عبد الوهاب بالموسيقى الآلية فقام بتأليف موسيقى (فانتازى نهاوند) وأعقبها بقطع موسيقية أخرى ، نالت شعبية كبيرة حيث رددتها الجماهير كالأغانى تماما ، وكان بذلك العمل له فضل كبير فى غرس اللبنة الأولى للموسيقى الآلية التى أنارت الطريق للموسيقيين المصريين للاهتمام بالموسيقى العربية الآلية [1].

وقد لاحظ الباحث ، أن أشكال الموسيقى التقليدية الآلية قد وصلت إلى مستوى رفيع ، لم تصله الموسيقى الآلية الحديثة بالرغم من الامكانيات المتوفرة لدى المؤدى والمؤلف فى وقتنا هذا ، ويرجع هذا إلى عدة أسباب من أهمها :

- أنه ما زال التعليم الموسيقى الآلى العربى خاضعا للمناهج التقليدية* مفتقدا لطرق وأساليب تعليم الآلات " فالآلات العربية ... لازالت تفتقد بصورة واضحة لأى منهج علمى يتفق عليه مدرسو وعازفوا الآلات العربية على نطاق الأمة كلها . " [2]
- مازالت مناهج علم التأليف الموسيقى العربى (ان وجدت) ، فى حاجة إلى تعديلات جوهرية حتى تؤدى وظيفتها على الوجه الأكمل فى تطوير أسلوب الأداء.
- يحتاج التكوين الحديث لفرق الموسيقى العربية على إعادة نظر بالنسبة لدخول بعض الآلات التى ربما لا تتماشى ومعطيات التقاليد الموسيقية العربية.

الأداء المنفرد :

لقد اقتصر الأداء المنفرد على الارتجالات فقط وهذا يرجع إلى افتقاد المادة التى بإمكان المؤدى العربى استغلالها فى مستوى الأداء المنفرد ، وقد أدى ذلك إلى أخذ بعض المعزوفات التقليدية مثل السماعيات وتطويعها لآلته من حيث إمكانياتها ومميزاتها التقنية ، حتى أنه يتعذر علينا فى بعض الأحيان التعرف على المعزوفة من جراء ما دخل بها من تجريفات وتعديلات أدخلها العازف لإبراز مهارته الفنية فى الأداء.

---

(١) د. نبيل شورة التخت العربى نشأته وتطوره الفنى ص ١٥١ ، (رسالة دكتوراه) جامعة حلوان – مصر ١٩٨١م.

(٢) صلحى الوادى : فى التربية الموسيقية (مقال) ص ٢٨ – ٢٩ .

• مازالت هذه المناهج تعامل آلات الناى والعود والقانون بأسلوب واحد ، حيث المادة العلمية واحدة بالنسبة لهذه الآلات؟ برغم الاختلافات الكثيرة بالنسبة لأسلوب الأداء فى كل منهم ، وامكانيات كل آلة ...الخ . وقد أدى ذلك إلى أن تعليم الآلات العربية يتخبط فى متاهات تأخذه بعيدا عن الهدف الحقيقى ألا وهو تكوين عازفين قادرين على رفع مستوى الأداء الآلى فى الموسيقى

وبالرغم من أن هذه العملية تنال من جوهر الموسيقى التقليدية فى بعض الأحيان ، وتأتى بضرب من التشويه والخلط فإنه لا يمكن مؤاخذة العازف الذى لجأ إلى القيام بهذه العملية فى غياب المادة التى بإمكانه استغلالها .

وللحد من المبالغات والتحريفات التى يدخلها المؤدى على المؤلفات الموسيقية ، يجب خلق مجال أوسع للتأليف الآلى الذى يخص بعض الآلات ، ومن المحاولات التى ظهرت فى هذا المجال نذكر ، معزوفات لآلة العود صاغها من العراق محيى الدين حيدر – جميل بشير – ومن تونس أحمد القلعى ومن مصر جورج ميشيل وجمعة محمد على وغيرهم.

وبالنسبة لآلة القانون* فنذكر مؤلفات محمد عبده صالح – عبد الفتاح منسى – أحمد فؤاد حسن .

غير أن عدد هذه المحاولات مازال ضئيلا ، وهى وليدة مجهودات شخصية لبعض العازفين الماهرين وهى ليست فى متناول الجميع من ناحية الأداء حيث أنها تتطلب مهارة فنية فائقة غير موجودة عند أغلب العازفين.

وخلاصة القول ، أن الموسيقى الآلية الحديثة بالرغم من انفصالها عن الأشكال الغنائية لم ترتق فى أغلب الأحيان إلى مستوى الإبداع أو حتى العمل الجاد و " الابداع يرتبط بحده وجوده المضمون وحسن الشكل ... ويتصل بالمكان (المجتمع) وبالزمان (العصر) أيضا ، وما هو عمل ابداعى فى فترة زمنية كما ، قد لا يوضع فى أطار الابداع فى فترة زمنية أخرى" [1] .

الأداء الجماعى :

لقد زاد عدد أفراد الفرقة التقليدية للموسيقى العربية (التخت) حيث أصبحت تحتوى على مجموعة كبيرة من آلات الكمان والكمان الكبير وأكثر من عازف للكمان الأكبر ، بالإضافة لآلات النفخ المختلفة ، بجانب الآلات الغربية الثابتة ، مع مجموعة آلات الايقاع ، وكان نتاجا لهذا ضياع أصوات الآلات التقليدية فى خضم هذا الكم الهائل من الآلات.

---

* وقد قام الباحث ببعض المحاولات بشأن الأداء الآلى على آلة القانون من خلال :
- رسالة ماجستير (آلة القانون وتطور أسلوب العزف عليها).
- وضع ميتود (المهارات العزفية على آلة القانون) .
- صياغة عدة مؤلفات تبرز امكانيات الآلة.

تم تنفيذ أحداها (نهر النيل) آلة القانون بمصاحبة أوركسترا كان هذا فى تونس فى مايو ١٩٨٧م.

(1) منير بشير: الابداع والانتاج الموسيقى ص٢٨– ٢٩– مجلة (القيثارة)ع (١٤) السنة (٢) عام ١٩٩٨م بغداد

مقترحات لرفع مستوى الأداء الآلى فى الموسيقى العربية :

أولاً : وضع تقييم جديد لمدى نجاعة دخول بعض الآلات إلى الفرق العربية ، وربما يؤدى هذا إلى استبعاد بعض الآلات الدخيلة أو استيعابها وتوظيفها حتى تنسجم مع آلات الموسيقى العربية بقدر الامكان ، مع وجوب الاهتمام والانتباه لعدة أشياء خاصة بالنسبة للآلات ذات القوس وذلك باتباع منهجية واحدة فى كيفية الأداء ، وذلك لأن اللون الصوتى للآلة يتغير تبعا لتغير المكان الذى يقع جذبه بالقوس (الوسط – من جهة الفرس – من جهة الأنف) ، كما يجب ضبط الجملة الموسيقية من ناحية حركة القوس المتصلة والمنفصلة فى النص الموسيقى (1).

ثانياً : مراجعة مناهج الأداء وتكليف العازفين الممتازين الدارسين بوضع طرق تعليمية فى العزف يتم تبنى أفضلها أو جميعها ، للنهوض بمستوى الأداء الآلى العربى.

ثالثاً : على المؤدى سواء كان هاويا أو محترفا أن يضمن صحة وسلامة الأصوات التى تخرج من آلته بمعنى أن يكون الأداء صحيحا ، لأن سلامة وصحة خروج الصوت ليس أمرا كماليا بالنسبة للموسيقى ، وإنما هو شىء ضرورى وحتمى ، لذا يجب على صانع الآلات الموسيقية أن يقوم بإصلاح وتطوير أي آلة موسيقية لا تسمح للمؤدى أن يستخرج منها أصواتا صحيحة.

رابعاً : فتح مجالات أوسع آفاق كبيرة للتأليف الآلى الذى من شأنه أن يوفر المادة الخاصة والمتمثلة فى إنتاج ابداعا قابلة للاستغلال خاصة فى مستوى الأداء الفردى ، وبذلك تتخلص الموسيقى العربية عندئذ من النقص والفقر الذى تشكو منه فى هذا المنطق.

خامساً : أن يوجه الدارس فى المعاهد والكليات الموسيقية إلى الآلة حسب استعداداته الفطرية ، وليس تبعا لميوله ورغباته ، حتى يمكن من النجاح فى إخراج أروع ما يمكن أن تؤديه الآلة الموسيقية .

سادساً : اختيار قاعات العروض ، بحيث تكون مناسبة للعرض والآلات الموسيقية :

سابعاً : الالتزام بالقواعد الفيزيائية فى خلق حالة من التوازن الصوتى والانسحابى للآلات وذلك بالنسبة للأداء الجماعى ، على وجه الخصوص .

ثامناً : مراعاة ظاهرة الاختلافات الشائعة بين البلدان العربية فى أداء نفس المادة الموسيقية ، وذلك بمحاولة توحيد السلم الموسيقى العربى .

---

(1) SCHELLENG, John, La Physique de la corde Frotee in, sons et musique P. 91.

المراجـــع

المراجع العربيــة

(١) ابن منظور : لسان العرب المحيط (ج١) دار لسان العرب- بيروت عام ١٢٩٧.

(٢) إخوان الصفاء : رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء (ج٢) دار بيروت للطباعة - لبنان

(٣) آرون كوبلاند : كيف تتذوق الموسيقى - ترجمة رشاد بدران - الشركة العربية للطباعة والنشر - القاهرة .

(٤) بول ماكونون : الموسيقى فى كتاب المقدس - المنشورات المعمدانية - بيروت ١٩٧١م.

(٥) سعيد عزت : التذوق الموسيقى (دائرة معارف موسيقية) - القاهرة ١٩٥٨م.

(٦) د. صبحى أنور رشيد : الآلات الموسيقية فى معرض المجمع العربى للموسيقى بغداد ١٩٨٣م .

(٧) صلحى الوادي : التربية الموسيقية (مقال) - مجلة القيثارة - ع(١٢) السنة السابعة ١٩٨١م بغداد .

(٨) عبد الله البستانى : دائرة معارف (ج١)- المطبعة الأمريكانية عام ١٩٦٧ بيروت.

(٩) الفارابى : الموسيقى الكبير - تحقيق غطاس حشبة - الهيئة العامة مصر.

(١٠) د. محمود الحفنى : علم الآلات الموسيقية - الهيئة العامة - مصر ١٩٧١م

(١١) محمد بن إسماعيل شهاب الدين : مقدمة سفينة الملك وسفينة الملك.

(١٢) منير بشير : الابداع والإنتاج الموسيقى (مقال) مجلة القيثارة ، ع(١٤) السنة السابعة ١٩٨١م بغداد .

(١٣) نجاة قصاب : : البرامج الموسيقية والغنائية فى الاذاعة الصوتية(مقال) المؤتمر التاسع للمجمع العربى للموسيقى تونس ١٩٨٥م .

(١٤) د. نبيل شوره : آلة القانون وتطور أسلوب العزف عليها - رسالة ماجستير - عام ١٩٧٥م - التخت العربى نشأته وتطوره الفنى - رسالة دكتوراه - عام ١٩٨١م - جامعة حلوان- مصر .

المراجع الأجنبية

1- FARMER. H.G., Cinain : Encyclopedia de 1, islam, Tom 2, Leyde (Hollande), E. J. Brill 1977.

2- GUETAT, Mahmoud, La Traditional musiale Arabe, paris, Ministere e de l'education nationale, 1986, P. 27.

3- SAUNDERS, Frederick, physique et musique in : Sons et musique, paris, Bibliotheque pour la Science 1980, P. 10.

4- SCHELLENG, John, La physique de la corde frottee in : Sons et musique. P. 01.

الدولاب

معزوفة موسيقية قصيرة سريعة ، تهدف إلي إفتتاح الوصلة الغنائية والدولاب لفظ بمعني (دائرة) ، وعادة ما يكون في ميزان ثنائي بسيط ($\frac{2}{4}$) ، وقد يُؤدي أكثر من مرة قبل بداية الغناء كتمهيد ومعايشة للمقام تركيزاً له في الأذهان قبل بدء الغناء (سلطنة) ، أي أن المقصود من أداء هذا اللون الموسيقي تهيئة الجو العام للغناء ، ولا يجوز التحويل النغمي فيه ، وأحياناً يعزف الدولاب كإنطلاقة لأداء التقاسيم بنوعيها الموزون وغير الموزون وأحياناً يستخدم الدولاب نفسه لتقديم أكثر من عمل غنائي ، وقد يكون آخر من إستخدم الدولاب في الغناء الكلاسيكي العربي محمد عبد الوهاب عام ١٩٢٩ م مقدمة قصيرة (يا ناعما رقدت جفونه) من أشعار أحمد شوقي ، في مقام البياتي ، ولكن يستخدم الدولاب إلي الآن في فرقة الغناء الشعبي ولكن كمقدمة لأداء الليالي والموال .

المقطوعة الموسيقية (١)

سطر محمد عبد الوهاب بإبداعاته الموسيقية تاريخ المقطوعة الموسيقية ، التي كانت شركات الأسطوانات تمتنع عن تسجيلها إلا نادراً ، فانشأ شركته الخاصة (كايروفون) عام ١٩٣٩ م ليسجل أعماله وأعمال غيرة في هذا المجال ، وإن كان بدأ في تطوير الصيغ أعماله وأعمال غيرة في هذا المجال ، وإن كان بدأ في تطوير الصيغ الآلية فلحن فانتازي (نهاوند) إمتداداً لقالب التحميلة عام ١٩٣٣ م تقريباً ، وصاغ العديد من المقطوعات الموسيقية المتطورة وانتشرت مثل ألحان الأغاني ، ورصيد محمد عبد الوهاب يزيد عن (٦٠) مقطوعة ، فمن أعماله نذكر (فكرة) من فيلم يوم سعيد عام ١٩٣٣ وهي أول معزوفة له تم تسجيلها علي أسطوانة ، وفي نفس الفيلم (فانتازي) نهاوند ، و(ألوان) عام ١٩٣٥ ، و (المعادي) عام ١٩٤٦ م ، و (المماليك) عام ١٩٤٨م كما استعان عبد الوهاب بالمجاميع الصوتية الغنائية في بعض مقطوعاته مثل (حبيبي الأسمر) و (عزيزة) و (موكب النور) .

(١) - نبيل شوره ، دليل الموسيقي العربية ، علاء الدين للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٧ م .
- نبيل شوره ، الموسيقي العربية (تاريخ – اعلام – ألحان) مصر للخدمات العلمية ، القاهرة ١٩٩١ م .
- نبيل شوره ، تذوق وتحليل الموسيقي العربية ، مصر للخدمات العليمية ، القاهرة ١٩٩٣ م .
(٢) فيكتور سحاب ، الأشكال والأنواع في الموسيقي العربية ، دار الحمراء ، بيروت ١٩٩٧ م .

ظهرت مؤلفات علي منوال ما صاغه محمد عبد الوهاب من مقطوعات موسيقية مثل (ذكريات) للقصبجي ، و (توته) و (رقصة الجمال) لفريد الأطرش ، و (فنافيت السكر) لمحمد فوزي ، و (المولد) و (مبروك) لأحمد فؤاد حسن ، كما ساهم في هذا المجال عطية شرارة غيره .

وبالرغم من ظهور كثير من المؤلفين لهذا اللون الموسيقي إلا أن ، محمد عبد الوهاب هو المطور الأول والمبدع الموسيقي المتجدد لصياغة المقطوعة الموسيقية ، حتى وصل إلي قمة شامخة في موسيقي (هدية العيد) وغيرها .

القوالب الآلية
السماعي الثقيل

يعتبر السماعي من أكثر الأشكال الشائعة الاستعمال فى موسيقانا العربية ، فهو بمثابة مقدمة موسيقية لها بناء موسيقى متكامل متماسك ، وللسماعى عدة أنواع (سماعى دارج) ، (سماعى طائر) ، (سماعى ثقيل) وهو أشهرها .

وقد عرف (السماعى الثقيل) فى مصر والشام وذلك عن طريق الأتراك الذين أبدعوا فى تلحينه وأجادوا تركيبه أمثال (جميل الطنبورى) و (عزيز دده) و (طاتيوس) وغيرهم ، وقد كان ذلك فى بداية القرن التاسع عشر تقريباً ، وبعد فترة من التقليد قام بتمصيره وتعريبه وصبغه بالروح العربية مجموعة من الموسيقى نذكر من أبرزهم (منصور عوض وسامى الشوا) ، كما اهتم بتدوينه بالطريقة الحديثة (صفر على وعبد المنعم عرفه) ، وقد ذاع وأنتشر هذا الشكل الموسيقى حيث برع فى تلحينه مجموعة من الملحنين فىمصر ، نذكر منهم : (مصطفى رضا ، صفر على ، إبراهيم العريان ، عبد المنعم عرفه ، جورج ميشيل ، محمد عبد الوهاب ، محمد عبده صالح ، أمين فهمى ، عبده قطر ، عبد المنعم الحريرى) .

ومن الأقطار العربية الأخرى ، نذكر (على الدرويش وتوفيق الصباغ) من سوريا ، و(محمد التريكى وصالح المهدى) من تونس ، وكان الأتراك عادة ما يعزفون السماعى بعد (البشرف) أو بعد الوصلة الغنائية ، بخلاف ما هو عند العرب الذين يستهلون عادة وصلتهم الغنائية بأحدهما .

ويتميز أداء السماعى الثقيل بالسرعة والنشاط ، الذى يزداد خاصة فى الخانة الرابعة ، ويعرف السماعى باسم المقام الملحن منه مقترناً باسم ملحنه ، فيقال (سماعى نهاوند صفر على) (سماعى نهاوند أمين فهمى) (سماعى راست القصبجى) (سماعى بياتى العريان) (سماعى هزام محمد عبده صالح) ... وغيرهم .

التركيب البنائى للسماعى الثقيل :

يتكون السماعى الثقيل من خمسة أجزاء (أربع خانات) و (تسليم) .

الخانة : كلمة فارسية نقلها الأتراك بمعنى جزء مخصوص لموضوع معين .

التسليم: كلمة تركية تعطى المعنى المرادف لها باللغة العربية .

وتوزن كل من الخانات الثلاث الأوائل ، ومعهم التسليم على ضرب السماعى الثقيل ($\frac{10}{8}$) ، أما الخانة الرابعة فيتغير الميزان والضرب المصاحب لها ، فأحياناً يكون ($\frac{3}{8}$) ويسمى بالسماعى الطائر أو (سماعى سربند) أو بالهروب كما فى النوبة التونسية ، أو يكون سماعى دارج ($\frac{3}{4}$) أو جورجينا ($\frac{10}{16}$) أو فالس ($\frac{3}{4}$) أو ستكين سماعى ($\frac{6}{4}$) وعادة ما يرجع اختيار ميزان هذه الخانة (الرابعة) إلى ذوق الملحن .

ويكون عدد المقاييس (الموازير) فى كل خانة فى المتوسط عدد أربعة :

الخانة الأولى : وهى فى أغلب الأحيان إستعراض للجنس الأول فى المقام الملحن منه (جنس الأصل) ، ويصل إلى غماز المقام ويهبط للأراضى (القرارات) ، ويجب أن يكون هذا الجزء خالياً من التحويلات النغمية ، وإذا وجدت بعض العلامات العارضة (الطارئة) فلابد وأن تكون من لزوم المسار اللحنى للمقام ، وذلك مثل استخدام درجة العراق (سى) فى أراضى مقام البياتى ، أو إستخدام درجة الكوشت (سى) فى أراضى مقام الكرد ... إلخ . ويطلق على الخانة الأولى بالتركية (برنجى) .

التسليم : جملة لحنية تتميز برشاقة لحنها وجاذبيته ، تصاغ فى المقام الأصلى فتشد انتباه سامعها فى أول وهلة ، وإذا دخل فيها بعض التحويلات النغمية فيجب أن تكون بسيطة وتخدم جماليات اللحن وتبرز الطابع الأصلى للمقام ، وتكون عدد المقاييس المكونة للتسليم فى العادة نصف عدد مقاييس الخانة .

الخانة الثانية : ويتناول لحن هذه الخانة جنس الفرع للمقام الأصلى واستعراضه ، وإن كان هناك تلوين أو تحويل نغمى فيكون من النوع المباشر أى من نفس عائلة المقام الملحن منه السماعى ، ثم العودة مرة أخرى للمقام الأصلى ، ويطلق على الخانة الثانية بالتركية (ايكنجى) .

الخانة الثالثة : وغالباً ما يكون لحنها فى المنطقة العليا للمقام (جوابات المقام) حيث يتجه الملحن بجملته الموسيقية مستحدثاً المسار العلوى للمقام باحتمالاته المختلفة مستعرضاً إمكانياته فى الصياغة اللحنية وطريقة المزج والتركيب بين مختلف الأجناس ، ثم يركز فى معظم الأحيان على أساس المقام أو جوابه .

أى أن هذه الخانة بمثابة استعراض لمقدرة الملحن فى إبداع الجمل الموسيقية ، واستعراض لمهارة العازف وخاصة فى أعلى المقام (الدرجات العليا) . ويطلق على هذه الخانة بالتركية (أوجينجى) .

الخانة الرابعة : وهو لحن بمثابة استعراض كامل للمقام الملحن منه السماعى بداية من جنس الأصل وجنس الفرع إلى أراضى المقام وأعاليه وذلك بابداع الجُمل اللحنية الرشيقة البسيطة الخالية من التعقيدات الفنية ، كما يستخدم الملحن التتابعات اللحنية بكثرة ، وعادة ما ينتهى لحن هذه الخانة بركوز على أساس المقام أو جوابه ، ثم العودة إلى التسليم ، كما نشير إلى أنه فى بعض الأحيان ينتهى السماعى بأنتهاء عزف الخانة الرابعة ، وخاصة إذا كان الركوز على جواب المقام مثل سماعى (راست القصبجى) أو سماعى (هزام عبده صالح) أو سماعى (شد عربان جميل الطنبورى) ... إلخ .

ملحوظة :

قد يخرج التركيب الفنى لقالب السماعى الثقيل عن التركيب الذى ذكرناه وذلك حيث أن هناك بعض السماعيات لا تسير ولا تخضع فى صياغتها وتركيبها للشكل الشائع ونذكر من هذه السماعيات على سبيل المثال لا الحصر :

- كردى ساز سماعين تأليف (جلبينك) تركى ، ويتكون هذا السماعى من أربع خانات فقط ، ولا يحتوى تركيبه على تسليم كما هو معروف فى التركيب الشائع السماعى ، كما أنه مدون على ميزان ($\frac{5}{8}$) ضربه أقصاق تركى وخانته الرابعة على ميزان ($\frac{6}{8}$) يورك سماعى .
- بوسليك ساز سماعى تأليف (إسماعيل حقى) تركى ، وميزانه واحد فى كل الخانات والتسليم (أقصاق تركى) ، ويجد فيه مدخل لحنى يختص بكل خانة فى نهاية التسليم مثل الأسلوب المتبع فى تلحين البشارف .
- سماعى عراق (محمد أغا) تركى ، الخانة الأولى فيه تقوم بوظيفة التسليم فى تكرارها بعد كل خانة .
- عودي سداد (ماهور) ساز سماعى ، الخانة الرابعة ميزان ($\frac{10}{16}$) جورجينا ، وهو ضرب نادر الاستخدام .

ساقط من اصل
المصدر

ميزان البشارف :

في أغلب الأحيان يوزن البشرف بما يحتوى من خانات وتسليم ، بميزان واحد مصاحب بضرب واحد ، ويكون من الضروب والموازين الكبيرة مثل :

الدور الكبير ($\frac{28}{4}$) الفاخت ($\frac{20}{4}$) الشنبر ($\frac{24}{4}$)

وقد لجأ العرب الآن إلى تدوين البشرف في ميزان رباعى ($\frac{4}{4}$) وربما كان ذلك بهدف التبسيط للعازف ، وإن كان ذلك كما أعتقد غير مستحب حيث أن كل ضرب من الضروب التى يوزن عليها البشارف له ضغوطه القوية وضغوطه الضعيفة المميزة ، وهذا ما حافظ عليه الأتراك إلى الآن فكل بشرف له ميزانه وضربه الخاص دون التبسيط .

أنواع البشارف :

النوع الأول : البشرف المتكامل البناء ، والمتكون من أربع خانات وتسليم .

النوع الثانى : يتكون من خانتين وتسليم مثل بشرف مربع حجاز صفر على .

النوع الثالث : بشرف شبيه فى صياغته بالتحميلة إلى حد كبير ، مثل بشرف (قره بطاق سيكا) وهو مجهول المؤلف ، ولو أنى أعتقد أننا يمكن أدراجه تحت شكل التحميلة ، وذلك لأن كلمة (قره بطاق) كلمة تركية بمعنى (تحميلة) .

النوع الرابع : تؤلف فيه الخانة الأولى والتسليم على ضرب واحد (طاقم واحد) مثل البشرف الاسحاقى (مقام بياتى) ضرب فتح ($\frac{126}{4}$) وهو فريد من نوعه .

ملحوظة : يوجد بعض البشارف المؤلفة ألحانها على ضرب سماعى دارج ($\frac{3}{4}$) ومنها بشرف راست دارج لمحمد فخرى الاسكندرانى .

ولاشك أن الأتراك قد براعو فى صياغة ألحان البشارف فمنهم نذكر : (عثمان بك الطنبورى - جميل الطنبورى - طاتيوس - أمين دده) ، كما تعد السازندة التركية لمؤلفها (شاملى سليم) أولى المؤلفات الموسيقية التى تضمنت مجموعة من البشارف والسماعيات فى القرن التاسع عشر ، بعد أن كانت تحفظ بطريقة التلقين الشفاهى ولا تعتمد علىالتدوين .

وقد أهتم المصريون بنقل البشارف التركية وتدوينها بالطريقة الحديثة ومن أبرز الذين قاموا بمجهودات فى هذا المجال نذكر : (صفر على - منصور عوض - عبد المنعم عرفه) ، كما

قام البعض من المصريين بتلحين مجموعة من البشارف ، وكان أبرزهم (محمد ذاكر) (١٨٣٦ - ١٩٠٦م) حيث وضع من ألحانه بشارف متنوعة المقامات .

البشرف التونسي :

ويوجد في التراث الموسيقى التونسى مجموعة من البشارف غير منسوبة التلحين وهى لا تخضع لشكل ثابت ولا يراعى فيها إلا وحدة المقام والضرب المصاحب . وتنقسم البشارف التونسية إلى قسمين :

القسم الأول : ويكون في إحدى الضروب الآتية :

مربع تونسى ($\frac{4}{4}$) أو سماعى ثقيل ($\frac{10}{8}$) كبشرف سماعى راست الذيل .

ومن أهم خصائص هذا القسم : الجمل اللحنية التى يبرز أهم خصائص (الطبع) الملحن منه البشرف مع حسن التخلص إلى طبوع من عائلة الطبع الأصلى أو قريبه منه .

القسم الثاني :

ويسمى (حربى) وإيقاعه ثلاثى ($\frac{3}{4}$) أو ثنائى مركب ($\frac{6}{8}$) ، ويسمى (ختم) وهو الأكثر استعمالا ، وتختم به كل البشارف القديمة .

ملحوظـــة : لقد جمع المعهد الرشيدى فى تونس تسع بشارف* ، وبشارف سماعيات ، نشرت بالسفر الأول من سلسلة التراث الموسيقى التونسى ، (خمس بشارف) (مزموم - نيرز - نواصى - رمل قمارون) وأربعة بشارف سماعيات (الإصبعين - السيكا - راست الذيل - الكبير) .

وقد صاغ (خميس ترنان) بشرف على وزن (الشنبر) ($\frac{24}{4}$) ، مكون من أربعة أجزاء ، الجزء الثانى منها يعاد بعد كل من الجزء الثالث والجزء الرابع .

كما ألف (محمد التريكى) بشرف فى مقام الذيل ، أما صالح المهدى فألف ثلاثة بشارف فى مقامات الكرد والتكريز والأصبهان .

وحيث أن تلحين البشرف كان من المؤثرات التركية علىالموسيقى العربية بصفة عامة ، فنجد أن لفظ (بشرف) ولفظ (شنبر) يستعملان فى شرقى الجزائر بمعنى فاصل موسيقى سريع الانتقال ميزانه ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$) ملحن فى شكل (التوشية) وتستعمل فيه عدة طبوع .

* يوجد فى تونس وشرقى الجزائر (قسنطينة) البشارف والسماعيات المصرية والتركية التى انتقلت إليها عن طريق الفرق الموسيقية والفونوغراف (الحاكى) .

فمن البشارف الجزائرية التقليدية نذكر : بشارف الزيدان والقريقى والحسين .... إلخ .
ومن لبنان نذكر بشرف من تأليف (عبد الغنى شعبان) فى مقام حجاز كاركورد ، وكان قد قدمه فى مباراة نظمها المجمع العربى للموسيقى فى تلحين البشارف والسماعيات عام ١٩٧٦م .

اللونجـــا

لون خفيف من أشكال التأليف الآلى فى الموسيقى ، رشيق جذاب فى تركيبه اللحنى ، يتميز بالإنتقال المفاجئ والقفزات اللحنية والسرعة فى الأداء ، واللونجا مصطلح تركى يعزف فى نهاية الفواصل التركية والعربية ، ويقال أن نشأة هذا الشكل كانت فى بلاد البلقان ، ثم انتقل إلى تركيا على أثر الاحتلال العثمانى لهذا البلاد .

ومن خصائص هذا الشكل الموسيقى أنه يبرز مهارة العازف ومقدرته فى الأداء وتمكنه من السيطرة على آلته الموسيقية قد يتشابه شكل هذا البناء مع هيكل البشرف ، حيث أن اللونجا عادة ما تكون من أربعة أقسام كل منها يسمى خانة ، وجزء خامس يكرر بعد كل خانة يسمى (التسليم) .

وأحياناً تتكون اللونجا من ثلاث خانات ، يكون التسليم فيها (الخانة الأولى) وبها ينتهى أيضاً البناء اللحنى ، أما ميزان اللونجا فعادة ما يكون ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$) وفى بعض الأحيان يكون الميزان ثنائى مركب ($\frac{6}{8}$) .

التركيب الفنى لقالب اللونجـــا :

الخانة الأولى : وتكون عادة استعراض لحن للمقام الأصلى بحركة سريعة نشطة جذابـة .

التسلـــيم : جملة رشيقة التكوين جميلة الطابع ، نشطة مرحة سريعة .

الخانة الثانية : وفيها تظهر بعض التحويلات النغمية وذلك بالتلوين النغمى فى تحويل مباشر من نفس عائلة المقام الأصلى .

الخانة الثالثة : وهى عبارة عن استعراض لحنى فى منطقة الجوابات مستخدماً بعض الانتقالات النغمية السريعة المفاجئة التى تستلزم براعة وقدرات خاصة من العازف ، حيث أن هذه الخانة تظهر براعة الملحن والعازف فى آن واحد .

الخانة الرابعة : وهى بمثابة لاستعراض المقام الأصلى بتكوين جُمل موسيقية متتابعة ، متسلسلة . وتتميز هذه الخانة فى أدائها بالبطئ ، وأحياناً تكون فى ميزان مختلف مثل لونجا رياض السنباطى ، حيث استبدل فى هذه الخانة الميزان الثنائى بميزان ثلاثى .

نماذج من اللونجا :

من تركيا : لونجا يورغو - لونجا صبوخ - لونجا جميل الطنبورى .

من مصر : لونجا رياض - لونجا عبد المنعم عرفة - لونجا جمعة محمد على - لونجا عبد الفتاح صبرى - لونجا جورج ميشيل .

من سوريا : لونجا أدهم - لونجا على الدرويش - لونجا محمد عبد الكريم .

من تونس : لونجا صالح المهدى .

البولكا

البولكا تسمية بولونية أطلقت كأسم لرقصة بوهيمية ريفية كانت متداولة فى القرى وحفلات السامر والمنتديات الشعبية ، كما يقال أن البولكا أسم يرجع إلى أصل تشيكى ، لفتاة اشتهرت بطريقتها الرقيقة الجذابة فى الرقص .

وقد بدأت البولكا رقصة دائرية شعبية كان يؤديها الموسيقيون بغرض اكتساب الرزق ثم اشتهرت وانتشرت فى كل مكان وخاصة انجلترا وفرنسا ، وكان هذا الانتشار لما لها من طابع حيوى نشط مرح ، كما بدأت تأخذ مكانتها بين نبلاء وأشراف القوم فى الصالونات ، بالإضافة لاكتسابها شعبية كبيرة ، كما دخلت البولكا فى الأعمال الموسيقية الجادة ، كما فى أعمال المؤلف الموسيقى البوهيمى (سيمتانا) حيث أجاد صياغة البولكا فى أوبراته ، كما ألف عدد منها لآلة البيانو ، ولاتزال البولكا تحتل مكانة هامة فى الموسيقى التشيكية ، بل أنها إحدى العناصر المميزة لها وقد صاغ فيها الكثير من الألحان كل من الأتراك والمصريين .

التركيب الفنى للبولكا :

تتكون البولكا من ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول :

وعادة ما يكون التسليم ويكرر بعد كل من الجزء الثانى والجزء الثالث ، وميزان هذا الشكل الموسيقى الراقص ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$) بحيث تكون صالحة لمتابعة الحركة الإيقاعية واشاعة جو من المرح والنشاط والاستمتاع بين جمهورى المستمعين .

ومن أهم خصائص هذا الشكل الموسيقى السرعة والنشاط ، كما لا يستطيع أداء البولكا إلا العازف الذى وصل إلى مرحلة متقدمة فى العزف أى أن أداء هذا الشكل يتطلب الإتقان والبراعة والمهارة ، مثل شكل (اللونجا) . ومن أشهر البولكات المصرية (بولكا شحاته) .

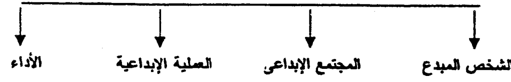
التقاسيم بين الإبداع والإرتجال

تعتــبر التقاســيم صــورة من صور الإبداع الفورى التلقائى ، وللإبداع دوافع عند الفـــنان ، فهو تفكير ونشاط يأتى بجديد يهدف إلى الخروج عن المألوف وتكيف مع موقف متغير ، والمبدع الفنان يتمتع بمرونة وطلاقة فى التفكير ورغبة ملحة فى التجديد والابتكار وحب للإستطلاع والاستفسار .

والإبداع فى اللغة " أتى بالشئ من عدم " ، و " البديع " تحسين للألفاظ فى الكلام ، والبديع المبدع بديع السموات والأرض ، والبديع أيضاً المحدث العجيب (١) .

فالإبداع قدرة للفرد على التعامل بطريقة متميزة .. وهو حالة من حالات النشاط الذهنى غير العادى .. ويبعد كل البعد من التقليد والمحاكـــاه ، وللإبـــداع أركان أربعة ، هى (٢) :

أركـــــان الإبـــــــداع



وعازف التقاسيم شخص مبدع ، له سمات تميزه عن الشخص العادى ، حيث تكون لديه رغبة الإكتشاف والإبتكار والتجديد والثقة بالنفس وسرعة البديهة والطلاقة فى إستدعاء الأفكار والأشكال التى يحتاجها والإستقلالية فى الفكر والجرأة فى الإقدام عليها .

إن الإبداع وهو مرادف للإبتكار والإختراع فى جذورة اللغوية ، هو بوجه عام إسهام متميز فى إدراك الحياة الإنسانية وتذوقها وفهمها وتحسينها من خلال وسائط الفن والعلو والأدب .

ويرى افلاطون أن الفنان لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم ... فالإبداع يعتمد على موهبة تنمو مع الشخص منذ طفولته ... والتقاسيم فن يعتمد بشكل كبير على الخيال أو القدرة على التخيل .. فن يعتمد على الجديد الذى يمثل جوهر عملية الإبداع .

والعملية الإبداعية فى التقاسيم تخضع بعوامل مؤثرة ، الطبيعة وجمالياتها ، كما تلعب البيئة الإجتماعية دوراً فى تنمية الموهبة الفنية ، وتساهم فى ذلك أيضاً البيئة الثقافية ويؤثر الموروث الفنى ومدى إستيعاب المبدع له على جانب المهارة والإبداع لديه ، مما يؤثر على إنتاجية من الإرتجالات اللحنية فى شكل تقاسيم .

كذلك فالعامل الاقتصادى يؤثر على العملية الإبداعية فالآلة الجيدة يحتاجها العازف لتساعد على أداء إبداعاته من التقاسيم .

إن التقاسيم بمثابة إرتجالات ، والإرتجال بصفة عامة قدرة على العطاء والإبداع والخلق ... وربط الفعل بالتفكير اللحظى المبتكر مع حسن الأداء والتصرف .. ونشير إلى

أن الارتجـــال ينطـــلق أساساً من الموهبة .. الارتجال الفورى التلقائى للتقاسيم " هو الجمع بين التفكير الموسيقى والأداء فى آن واحد " (٣) .

فالتقاســيم موهبة فى إمتلاك الفكر ومهارة فى الأداء ... التقاسيم مجال للموسيقى المرتجلة .. يتربع الفنان فيها عرشاً لا ينازعه أحد .

أن الفنان الذى يؤدى التقاسيم يتمتع بموهبة ربانية ، ينميها بعلم مكتسب ، فيصبح خيالــه خصــباً وعاطفــته قوية وأذنه موسيقية ، فالفنان الموهوب يتمتع بحضور البديهة وســرعة الإســتجابة لتوارد الأفكار ، والأذن الحساسة وسعة الأفق ورحابة الفكر ، وإدراك العلاقة بين الواقع والخيال ، والعقل والقلب (٤) .

والتقاســيم قد ترجع إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريدية ، التى تقوم بوظيفة تقســيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة .. وفى مجال الموسيقى تعنى تقسيم الأزمنة إلى أشــكال دقيقة تكسوها النغمات وفقاً لإسلوب علمى .. فالتقاسيم تبدأ بعرض نغمى إيقاعى ليصل إلى قمة النماء والتفاعل ثم ينتهى بنهاية متدرجة ذات قفلات موسيقية محبوكة .

لقــد حظيت التقاسيم مكانة مرموقة فى الوصلة المشرقية والنوبة المغربية والمقام العــراقى ... وكــانت وظيفــتها فى معظــم الأحيــان التمهيد للغناء أو الفصل بين الأجزاء الموسيقية والأجزاء الغنائية .

لقد مثلت التقاسيم المرتجلة فى الموسيقى العربية أعلى مراتب العزف .. وذلك لما تميــزت بــه مــن مهــارات عزفية متميزة وتقنيات عالية فى الأداء .. حيث لابد أن يتمتع

العــازف بإدراك واع لمختلف الإنتقالات المقامية مع براعة فى طريقة العرض ، فكل عازف لــه زخارفــه الخاصة فى أداء التقاسيم وبين ضغوط إيقاعية تختلف عن أى عازف آخر ... وعــادةـمــا تكــون هذه الضغوط على مستقرات النغم للمقام ... كما أن نهايات الجمل فى التقاســيم خطة ينفذها العازف فى أدائه لخلق جو من التوتر والقلق النفسى للمتلقى يعقبه شعور بالراحة والاستقرار على أساس المقام والوصول إلى حالة من النشوة والطرب .

من هنا نجد أن فن التقاسيم ظاهرة فنية بالغة الأهمية فهى تمثل الأندماج التام بين الحرية الفردية والعزف الموسيقى ، وبين الإبتكار التلقائى والارتباط بالتقاليد ، كما أنها قمة الإضــافــة الذاتيـــة التى يسهــم بها " المــؤدى المبتكــر " فى تيار الموسيقى التقليدية الفنية (٥) .

الآلات المستخدمة فى أداء التقاسيم :

تــلعب آلات الــتخت العــربى دوراً بــالغ الأهمية فى المحافظة على أصالة وطابع الموســيقى العــربية بصــفة عامة ، وفن التقاسيم بصفة خاصة . ومــن هذه الآلات ، آلة العود ، القانون ، والناى ، والكمان ، ويستخدم الرق غالباً كآلة إيقاعية مصاحبة للتقاسيم .

وبالنسبة لآلة القانون ، فنجد أن لها دوراً هاماً رئيسياً فى فرق الموسيقى العربية ، حيــث تعــد سلطان الآلات العربية فى الطرب والإرتجال ، بما يهيئه العازف فى مصاحبته الإرتجاليــة الغــنائيــة من سلطنة المقام ، وتهيئة الجــو الملائــم للمغنى لكى يبدأ وصلته الغنائية (٦) .

أداء التقاســــــيم :

مــن خلال الأداء الذى لابد وأن يكون مرتجلاً دون تحضير ، أى من ابداع وابتكار العــازف ، الذى يقوم بتحويلات مباشرة وغير مباشرة فى مقامات قريبة أو بعيدة ولابد أن ينــتقل العــزف مــن مقام إلى آخر بطريقة علمية وليست عشوائية ويستلزم هذا أن يكون العــازف على مستوى رفيع متقدم من العزف ، ملما بأصول الموسيقى العربية وعلم الأنغام والتحليل والتأليف .

وتحــتل التقاسيم أو الاستخبارات كما تسمى فى دول المغرب العربى . مكانة هامة ، حيــث تقــوم بوظيفة تتمثل فى أحداث جو طروب وشعور بالنشوة والفرح أو الحزن ، كما أنهــا تتيح للعازف المجال للتحرر من القوالب التقليدية المعروفة ، ويجب أن تتميز الجمل الموسيقية المرتجلة بقوة العبارة ومتانة السبك والتلاحم بين العبارات والجمل أى أن تتميز بالوحدة العضوية .

ووجــود هــذا الــلون الموسيقى (التقاسيم) الدليل على ما يحظى به العازف من مكانـــه واهــتمام لــدى المستمع العربى ، كما أن اللون لدليل على براعة العزف العربى ، فالتقاسيم تتخذ مقياساً صادقــاً للبراعــة وطول الباع فى العزف والخبرة المكتسبة فى هذا المجال(٧) .

أنـــــواع التقاســـــيم



<u>أولا</u> : التقاسيم الحـــــرة :

تقاســـيم لا يـــلزم فيهـــا العـــازف بوزن وضرب إيقاعى معين .. فهى عبارة عن إرتجالات غير موزونة ، بمثابة ثمرة مخيلة وذوق وإحساس العازف .

<u>ثانيا</u> : التقاسيم الموزونـــــــة :

تقاســـيم يلتزم فيها العازف بمصاحبة إيقاعية يسير على ضغوطها بحكمة وتروى ، وهى تمـــثل قيـــداً بالنسبة له ، وهى بذلك تعنى ابتكارات نغمية مرتجلة يضيفها الفنان فى إطار إيقاعى موزون .

وللتقاسيم بصفة عامة استهلاك هادئ رحيب يستعرض فيه العازف المقام الأساسى أراضـــيه (قـــراراته) ومنطقته الوسطى ... ثم ينطلق لجوابات المقام (أعاليه) ثم يقوم بالـــتحويل الـــنغمى بحكمـــة وتـــروى إلى مقامات من نفس عائلة المقام الأساسى ، وربما يســـتعرض تحويـــلات نغميـــة غيـــر تقـــليدية وسرعان ما يعود مستخدماً الزخرف النغمى والإيقـــاعى ... وتقسيم أفكاره الموسيقية إلى عبارات وجمل وفقرات متوازنة متناسقة فى أشكال هندسية دقيقة ...

وفى هـدوء وثقـة العازف إلى ختام تقاسيمه فى المقام الأساسى فى قفلة ونهاية مشروبة يستولى فيها على قلب وعقل المتلقى .. وذلك بالابتعاد عن جو التفاعل والتوتر بشكل متدرج فى حبكة فنية .

<u>قائمـــة المراجــــع :</u>

(١) الكســندر روشكا ، الإبداع العام والخاص ، كتاب المعرفة (١٤٤) ، المجلس الوطنى للثقافة ، الكويت .

(٢) مصـــطفى سويف ، العبقرية فى الفن ، المكتبة الثقافية رقم (٢٠) دار القلم ، مصر .

(٣) سمحة الخولى ، الارتجـال وتقاليده فى الموسيقى العربية ، عالم الفكر ، م (٦) ، ع (١) الكويت ١٩٧٥ م .

(٤) احمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٤٥ م .

(٥) سمحة الخولى ، الارتجال وتقاليده فى الموسيقى العربية ، مرجع سابق .

(٦) نـبيل شـوره ، التخت العربى نشأته وتطوره الفنى ، رسالة دكتوراه - جامعة حلوان .

(٧) نبيل شوره ، الموسيقى العربية ، مصر للخدمات العلمية ، القاهرة ١٩٩٧ م .